Jules ACHTEN

Moniteur du cours d'Art lyrique au Conservatoire royal
de Bruxelles

L'Interprétation lyrique

Je dédie ce travail à tous ceux pour qui la Pensée grande, généreuse et volontaire, est l'Idéal lumineux de Sagesse, de Force et de Beauté, dans la Science du Vrai.

La seule ambition permise est celle de se rendre utile.

J'écrivais pour ma patrie : s'il était vrai que le zèle tînt lieu de talent j'aurais fait mieux que jamais.

J. J. Rousseau.

AVERTISSEMENT

En ces temps d'horreur créés par la folie criminelle de la Germanie, une mise au point préalable s'impose pour ce travail. De ce que je cite surtout la musique allemande comme exemplaire, on pourrait inférer que mes sentiments vont vers le pays d'Allemagne. Cette erreur me serait cruelle, parce que les compositeurs que je cite sont tellement universels, que leur facture et leur poétique musicales pénètrent, imprègnent et sujétionnent tous les musiciens, jusqu'aux latins les plus purs : parce que je n'accorde aucune valeur de pensée ni de beauté aux compositeurs qui suivirent Wagner, si ce n'est Brahms et Humperdinck ; parce que je me mésestimerais si je reniais ce que j'ai adoré, devant les Teutons sanguinaires et fous d'orgueil qui perpétrèrent l'acte de 1914; parce que j'ai juré à mon pays de Belgique de ne jamais plus prêter aux Germains ma voix ou mon travail ; parce que je serais un renégat si quelque échange de pensée se faisait entre « eux » et moi, après le sacrifice de notre sœur la France et des pays de sainte Liberté.

PRÉFACE

Si, dans ce travail, je critique parfois, ce n'est pas pour crier, comme le fit Caton l'Ancien : *Delenda Carthago*. Qu'on ne voie dans ces critiques qu'un grand amour pour mon Art. Si des mots sont durs, qu'on trouve la raison de cette dureté dans mon culte de combatif pour la Pensée, la seule chose noble que nous ayions en nous. Si je parais vouloir défaire pour reconstruire, c'est parce que l'artiste subit toutes les critiques, que je me rends compte qu'il ne les vainc pas toujours, que, surtout, les jugements que l'on porte sur lui, le sont par des ignorants de sa cause, et, que si l'on rendait suffisante sa préparation, il verrait éloigner de ce fait ces critiques de « Monsieur tout le monde ».

Car l'Art lyrique « appartient » à tous aujourd'hui. Dans tous les milieux chacun se croit autorisé à juger les artistes.

J'ai même siégé à des jurys de chant, à côté d'absolus profanes.

Voyons, n'est-ce pas le suprême ridicule? Car ces profanes cotaient, n'appréciaient pas, COTAIENT, établissaient un verdict. Et dire que leur premier mot serait, si nous voulions discuter simple logique

dans leur domaine : « Cela ne vous regarde pas ». Eh bien, et eux? S'il entre dans leurs attributions d'assister comme représentants administratifs à des concours, qu'ils y assistent, mais qu'ils en restent là, qu'ils ne jugent pas. A chacun son métier, n'est-ce pas?

Le peintre Apelle ([1]), un jour, se renseignait auprès d'un cordonnier de l'exactitude d'une sandale peinte par lui. Le cordonnier fit du zèle et voulut émettre un avis plus général. Apelle l'arrêta et lui dit : *Ne sutor ultra crepidam.* « Cordonnier, pas plus haut que la sandale ». Qu'on se rappelle ce mot, il est de mise très souvent.

Il nous est à nous, professionnels, parfois très malaisé de juger nos collègues, que doit-ce être pour les autres? Il est vrai qu'ils ne se rendent pas compte.

Il est une chose qui aiderait à écarter de l'Art, de son jugement plutôt, les profanes, c'est la revision des cours et l'érection de programmes en rapport avec les exigences de la science artistique. Descartes disait (1596-1650) : « Pour atteindre à la vérité, il faut une fois dans sa vie se défaire de toutes les opinions que l'on a reçues et reconstruire, de nouveau et dès le fondement, tous les systèmes de ses connaissances ». C'est ce que j'ai fait, ou du moins essayé de faire. J'ai rejeté la routine, le laisser-aller, à peu près compréhensible dans le relâchement de l'habitude. Il m'a fallu le courage de rompre en visière;

([1]) Apelle est le plus illustre peintre grec de l'Antiquité. Il vécut à la cour d'Alexandre le Grand (IVe siècle avant J.-C.).

j'espère l'avoir fait sans blesser aucune conception; je l'ai fait dans un but d'Idéal, de Beauté, d'Instruction.

*
* *

On rencontrera fréquemment dans cet ouvrage le désir du Vrai. Doit-on prendre ce terme au pied de la lettre et le comprendre comme si je voulais que ce qui est représenté en Art lyrique, soit l'exactitude brutale, matérielle, sans admettre la fiction ou la traduction imaginative d'un poète ou d'un musicien? Cela serait ridicule. Le sens qu'il faut lui donner est celui-ci : tout fait, tout geste, comme toute expression subséquente à une impression morale, ont une cause, une source matérielle. Or, les personnages que nous crée le Théâtre, agissent et vivent. Ils doivent donc, selon les lois de la vérité QUE CONTIENT LE SUJET TRAITÉ, être vrais, donc vivants selon les lois de la Nature. Cette vérité ne doit être conclue que d'après les données mêmes de l'œuvre exécutée. Ce qui revient à dire que : plus une œuvre a un fond positif et équilibré, plus elle sera œuvre de Vérité. Mais cela *ne nie pas* l'interprétation.

Gœthe critique assez spirituellement cette union du Vrai de la Nature et de l'œuvre d'art. Il écrit quelques contes parmi lesquels celui du singe qui trouve dans un traité de Zoologie l'image de coléoptères et qui les mange. C'est très amusant. Cependant le grand écrivain omet dans sa comparaison deux détails « pas très importants » (!). Le premier, c'est que l'homme qui assiste à une œuvre d'art n'a plus que quelques traits de ressemblance avec son

ancêtre, et qu'il s'est orienté vers le jugement et le raisonnement. Le second, c'est que, en admettant que cette faculté de jugement lui fasse défaut au même titre que le singe, le théâtre VIT par lui-même et que, représentant la vie, il doit s'approcher le plus possible de ses manifestations. Je m'étonne que son art très positif et très matérialiste ne l'ait pas sauvé de cette aberration qui infirme que l'Art, et le théâtre en particulier, porte à la comparaison et au raisonnement, qui aboutissent au Vrai.

*
* *

Pourquoi j'ai écrit cet ouvrage? Je l'ai dit. Par amour, par culte de la Pensée : par culte et par amour de l'Art. Mon vœu est, me rappelant le mot d'Horace parlant des poètes : *Decipimur specie recti* ([1]), qu'on puisse lui répondre par celui du festin de l'évangile : *Compelle intrare* ([2]). Beaucoup, à commencer par les artistes eux-mêmes, ignorent l'Art, en tant qu'expression. Ils l'ignorent surtout dans sa portée morale et sociologique. Je voudrais que notre combat pour l'Idée, même s'il devait atteindre le sacrifice, puise sa force dans le culte de toute valeur intellectuelle et dans l'exemple de nos aïeux pensants. Notre volonté raisonnée, notre lutte pour l'Idée est la chose la plus noble. Rappelons-nous ces ancêtres qui, comme Diogène, ne reculèrent pas devant le ridicule, qui nous montrent Jésus crucifié

([1]) Nous sommes trompés par l'apparence du bien.
([2]) Forcez-les d'entrer.

et Savonarole (1452-1498) brûlé vif. Ils vécurent pour une Idée, ils y consacrèrent leur force, leur volonté, leur vie. La Révolution de 1789, qu'elle nous donne André Chénier ou Danton ou tant d'autres, et peu importe le clan dans lequel ils se battaient, institua mieux que tout, la religion de l'Idée. Jean Huss (1367-1415) meurt; Dante (1265-1321) est exilé; Christophe Colomb part à la mort peut-être, aux souffrances certainement; l'Inquisition fait des martyrs au même titre que Néron. L'Art, comme la politique, comme la Science, a ses héros de l'Idée et de la Pensée. Michel-Ange pris par l'amour de son travail, après la création des fresques de la voûte du Vatican, ne peut redresser la tête de longtemps, son travail achevé; Weber meurt à Londres de voir son « Obéron » incompris ; Bizet est anéanti de la chute de « Carmen »; Beethoven meurt peut-être plus tôt de chagrin de sa surdité, qui supprime pour lui la voix divine de la symphonie; aujourd'hui encore, Antoine, que n'a-t-il pas souffert pour l'Art pendant son séjour à l'Odéon?

L'Idée s'accapare d'un être, d'un individu, qui est l'instrument élu pour le bien de la Société. L'Idée est tout dans une vie, pour une Conscience. Imprégnons-nous de celle de l'Art; soyons des convaincus.

*
* *

Je parle souvent de psychologie et de philosophie. Que serait l'Art qui ne baserait sa raison d'être sur la Philosophie? Tout progrès lui serait impossible.

De quelle valeur serait celui qui, pour y atteindre, ne serait pas psychologique? Il ne serait pas de l'Art, d'abord : ensuite, pût-il l'être, qu'il serait appelé à disparaître.

Je n'ai pas adopté l'allure, ni le style, ni la terminologie scientifiques, car je veux que pour les non-initiés, ce travail soit la préface des études qu'ils s'imposeront dans la suite, et pour ceux qui le sont, un rappel à leur devoir de les enseigner et de les développer.

Si je touche à la physiologie, c'est que la psychologie doit baser ses observations sur les lois de la Nature étudiées par elle.

Je pense que *l'Art et la Science sont intimement unis.* Je pense que de cette union l'une est embellie et l'autre grandi. La Pensée dépend d'une source matérielle. Ses manifestations sont tributaires de cette source. La Science l'étudie, en fait l'analyse, la dissèque. L'Art, la Musique surtout, la traduit avec moins de sécheresse, plus d'enthousiasme et autant de Foi.

*
* *

J'ai écrit ce livre parce que l'Art devient une chose que tout le monde veut régir. Il y a quelques années, on rejetait systématiquement tout novateur ou simplement innovateur. Aujourd'hui, on s'extasie sur tout et on admet tout. Les deux systèmes sont mauvais. D'où vient cela? Avant, on était conservateur et on refusait de réfléchir. Les chefs-d'œuvre étaient

remisés jusqu'au... plus tard. Aujourd'hui on ne réfléchit pas plus, mais on est anarchiste. L'apathie a comme successeur le trop de vie sensorielle. Du trop de lenteur qui étouffa les Maîtres géniaux, est née la trop rapide admission qui adule et hausse au pinacle les non-valeurs.

Les artistes manquent de pondération et de Science. Non pas de cette science musicale qui complique, mais de la science autre que musicale et qui calme et équilibre et qui fait trouver qu'en nous il y a mieux que nos nerfs et nos sens. Et je voudrais que cette acquisition de réflexion me commandât pour eux l'expression dont usent les psychologues d'aujourd'hui, quand ils parlent des natures, des intelligences plutôt, qui, par la réflexion, parviennent à une coordination d'idées si puissante que toutes les forces de leur individu dépendent d'un FOYER CENTRAL : cette expression est : LES UNIFIÉS.

A l'analyse, les « Unifiés » commandent à eux-mêmes.

*
* *

Je me suis permis de toucher un peu à tous les sujets, allant de la grammaire de la musique à sa philosophie, de l'histoire à la psychologie. J'ai insisté sur la différenciation à établir entre le tempérament et la pensée pour que se réalise l'espoir que j'ai, de voir apporter à l'enseignement de l'Art le plus beau, le plus complet, les changements qu'il réclame. Qu'on force les études du chanteur, qu'il développe ses connaissances au maximum ; il sera

toujours en dessous du « nécessaire ». Je serai combattu, peu m'importe. J'élève à une mission, à un sacerdoce, notre rôle d'Artiste. J'expose sans crainte comme sans fatuité, mes pensées, j'ouvre mon cœur tout entier. Je ne parle pas pour moi, je parle pour tous : pour ceux qui nous regardent, ceux qui nous écoutent, ceux que nous devons instruire et éclairer. C'est afin d'atteindre ce but, peut-être au-dessus de mes forces, que j'emprunterai le mot de Gœthe mourant :

« PLUS DE LUMIÈRE, PLUS DE LUMIÈRE. »

L'Art

L'Art est né du besoin intense et du désir constant vers un « Plus Beau ».

Définir l'Art ?

Définir, c'est limiter. Comment limiter l'Infini ?

L'Art, c'est le petit Italien rôdeur, marchand de statuettes de plâtre, et c'est Phidias ou Praxitèle : c'est l'enfant qui cherche à donner des formes à un bonhomme de neige, et c'est Rodin et Constantin Meunier : c'est un silence et c'est une symphonie ; c'est un accord et c'est toute l'harmonie ; c'est un trait de pinceau de Vélasquez et c'est la descente de Croix de Rubens ; c'est toute la rutilence de Jordaens et le clair-obscur de Rembrandt ; c'est un portrait de Van Dyck et une fresque de Puvis de Chavannes ; c'est un grain de sable et c'est tout l'Acropole.

L'Art existe dans le désir de tous d'y atteindre ; il est même dans la coquetterie.

C'est la tension vers le maximum d'excellence d'une œuvre ou d'une science : on dit l'Art chirurgical.

L'Art est le reflet de l'âme d'un peuple. Plus que les « Catilinaires » ou que Tacite, Virgile nous dit l'âme de l'Italie, et Rouget de Lisle plus que Mirabeau, l'âme de la France. Plus qu'Archimède ou Alexandre, Homère fait vivre la Grèce ; et l'Acropole avec ses temples et les ruines et les fûts des colonnes de l'Agora, et Eschyle et Sophocle et Euripide, même Aristophane, plus que Diogène et Socrate, nous font pénétrer au sein de l'antique Grèce.

Pourquoi ?

Parce que Historiens, Orateurs ou Philosophes ne nous donnent, quoi qu'ils fassent, qu'une traduction d'eux-mêmes. Ils s'analysent dans la masse ; les Artistes s'en imprègnent. Toute la vie d'objectivité des uns devient vérité devant la subjectivité des autres.

L'Art est la « mater afflictorum » mieux que toutes les mères consolatrices. Il est l'éternel courage dans l'éternel combat ; il est le perpétuel recours de ceux qui souffrent ; il est le plus élevé « sursum corda ». Il est la sanctification, l'épuration, la sublimisation de tout.

Il est la symétrie.

Il est la Pensée même d'une action. Et, quand l'Histoire n'en offre que ses appréciations, l'Art en dévoile l'essence.

Il est deux siècles, en plus de l'Antiquité, qui prouvent mieux que tout autre son influence.

Quand on cite le XVIe siècle, on pense beaucoup plus à François Ier « Père des lettres », qu'au rival politique de Charles-Quint : on pense plus à la Pléiade, à Marot, à Ronsard, à Montaigne, à Rabelais, qu'à Bayard, le « chevalier sans peur et sans reproche » : en Italie, c'est l'Arioste et le Tasse qui nous apparaissent bien plutôt que Machiavel : en Angleterre Shakespeare, en Espagne Cervantès ; c'est le Bramante, Léonardo da Vinci, Michel-Ange, le Pérugin, Raphael, le Titien, Tintoret, Véronèse, le Corrège ; c'est Palestrina, Josquin Després, Roland de Lassus, Willaert, Philippe de Mons ; c'est les Architectes, qui, après le peintre Cousin, virent le jour, et firent, Delorme les Tuileries, Lescot le Louvre ; c'est Jean Goujon qui sculpte ; ce sont les châteaux de Chantilly, de Fontainebleau, de Chambord, de Chenonceaux, qui naissent. Bien plus que les guerres d'Italie, ces artistes, qui ont imprimé l'esprit et les sentiments de ce siècle dans la pierre, sur la toile, ou sur le papier, en France, en Angleterre, en Italie, font qu'il est celui que l'on admire, que l'on cite comme exemple. Il édifia, et c'est parce que

les trésors littéraires de l'Antiquité ressuscitèrent, grâce aux savants grecs arrivés en Occident, qu'il nous apparaît dans toute sa splendeur. Ce fut cela qui finit bien plutôt le Moyen Age, que les Turcs maîtres de Constantinople. C'est à tous ceux-là que nous devons de pouvoir dire « le XVIe siècle est celui qui fut le berceau de tout et donna essor à tout. »

Le second siècle, le XVIIe, où, sous Louis XIII et Louis XIV, s'illustrèrent tant de génies, suggère l'immédiate idée de Richelieu créateur de l'Académie française, de Malherbe, de Voiture, de l'Hôtel de Rambouillet, de Corneille, de Descartes, de Pascal, de Racine, de Molière, de La Fontaine, de Boileau, de Bossuet, de Fénelon, de Bourdaloue, de Massillon, de La Bruyère en France; de Milton, Poppe, Swift, Addison en Angleterre; de Van den Vondel en Hollande. Ce siècle vit naître Newton en Angleterre ; Leibnitz en Allemagne ; en Italie Galilée ; Van Helmont, le père de la médecine, en Belgique; Harvey découvrit la cirulation du sang ; il nous donne le baromètre de Toricelli, la pompe à air d'Otto de Guéricke et le phosphore de Brandt ; Pascal construisit sa brouette, Rennequin Sualem la machine hydraulique de Marly, Papin sa marmite ; mais ce qui lui donne le nom de « Grand Siècle », c'est, avec Calderon en Espagne et les littérateurs immortels que je cite plus haut, Rubens, Van Dyck, Teniers, Jordaens l'illustre, Snyders, qui fait croire dans un de ses tableaux que la goutte d'eau qu'il a peinte est une goutte oubliée par l'huissier sur la toile (1), c'est Philippe de Champagne, c'est Rembrandt le sublime, c'est Vélasquez, Murillo, Poussin, Lebrun, Mignard, Le Guido, Salvator Rosa en peinture ; Perrault, Mansard, Le Nôtre avec les jardins de Versailles ; c'est le ciseau de Duquesnoy et Delcourt en Belgique, de Puget en France;

(1) Une nature morte au Musée de peinture de Bruxelles.

c'est le burin et le pinceau de Callot; c'est Florence avec Lully, qui l'illuminent et l'illustrent, ce siècle, bien plus que la guerre de Trente ans ou la Révocation de l'Édit de Nantes, ou les Hollandais qui, en 1708, atteignent les portes de Versailles.

Pourquoi ?

Parce que toute gloire par les armes ou la politique, est fatalement appelée à un déclin, si pas à une chute, tandis que celle qui repose sur ce que l'Art a produit, est une gloire non pas de massacre et d'égoïsme, mais de progrès et de beauté. L'une glorifie la mort, l'autre la vie. L'une est celle de l'anéantissement des Forces vives, l'autre celle de leur culte.

L'Art seul est immortel et rend un pays immortel.

*
* *

L'Art a sur la Société une influence unique. Il relève et il élève, il console et épure. Seul il fait l'être se tendre vers le Beau. Il réalise la possibilité de l'amélioration de soi-même. Cela évidemment tant qu'il est inspiré par le Vrai. Le seul moyen, c'est de procéder de l'exemple le plus pur du Vrai : de la source où « Rien ne se crée, rien ne se perd » parce qu'ayant pour idéal l' « Utile ».

Nous touchons ici à l'Idée qui m'est chère et inacceptée par beaucoup : c'est l'Art basé sur la philosophie matérialiste. Cette idée touche trop au domaine de l'argumentation philosophique, pour que je m'y étende. Je ne ferai qu'y toucher.

Je prends la Nature pour modèle et source de tout. Le tableau qu'elle nous offre oppose sa virile beauté à toute mièvrerie sensitive ; et, pour la comprendre, il faut en saisir le mugissement qui naît de l'ensemble de ses multiples murmures. Tout est mouvement en elle vers un but de grandeur et de force. Aucun de nos « produits » animaux ou végétaux ne pousse à la faiblesse ou la sensi-

lerie. Tout est lumière ou ombre, où l'on sent encore malgré tout la vie formidable dormir. Tout est souplesse et vivace volonté. Tout vit de santé et de robustesse.

Hélas ! Des artistes nous offrent des spécimens où cette robustesse et cette volonté de vivre et de se tendre vers l'amélioration de soi-même, s'émoussent et se fondent dans du raffinement sensuel. C'est que leur faculté morale ne tire pas sa force de l'exemple que nous donne la Nature. C'est qu'ils nient que l'Art doit puiser sa base dans la Matière avant tout. Aussi manquent-ils leur but ; ils déséquilibrent et font dévoyer. Leur philosophie est celle du nébuleux et du vague. Ils errent et se trompent.

L'Art doit procéder de la philosophie matérialiste parce que celle-ci est l'agencement ordonné des idées et des volontés. Elle est la symétrie dans le dessin des lignes comme dans celui des phrases. D'elle naissent le jugement et le raisonnement, d'où le syllogisme. L'Art qui ne serait ni ordonné, ni symétrique, ou qui ne prêterait pas à un raisonnement, n'est pas un Art pensé. Il est donc inutile.

Un jour que j'émettais cette théorie, un musicien me dit que la musique sensitive moderne était de l'évolution, comme le pointillé et le silhouettage en peinture. Je lui fis remarquer que cette manière de peindre faisait fi du dessin et aussi que la musique sensitive moderne, raffinée, n'était pas une évolution, mais une transformation, une négation de l'ordre. Car transformation il y a : je n'ai qu'à comparer entre eux le murmure de la forêt de Siegfried, et le Prélude de « Pelléas et Mélisande » pour m'en assurer. Or, l'évolution de la matière n'implique nullement sa transformation. Si ses formes changent d'aspect, son fond reste éternel : on reconnaît toujours ses lois.

La forme chez les vertébrés est leur expression. Ne nous occupons que du vertébré humain. Son expression sera verbale, picturale, musicale, de geste, de mimique, peu importe. Elle n'est jamais qu'une manifestation subséquente à une excitation. Or, cette manifestation sera plus

ou moins provocable selon l'excitabilité, la sensibilité de l'individu, mais dès qu'il y a hypersensibilité, nous tombons dans le domaine de la névropathie. L'Art ne peut pas appartenir à ce domaine. Il s'adresse aux masses. S'il est l'expression particulière d'un individu, celui-ci devra être sain et, aussi, équilibré, pour que cette expression ait une portée morale.

L'expression sera peut-être, et même sera, différente d'un individu à un autre, parce que le caractère qui est la résultante d'un milieu intrinsèque, inventera des formes particulières, et aussi selon le milieu extrinsèque qui influe; c'est-à-dire l'ambiance dans laquelle s'est éduquée sa sensibilité. Ce sera son évolution : une espèce d'adaptation. Mais la source, la base, l'essence, sont les mêmes pour tous. C'est grâce à cette éternité que les agglomérations se sont constituées. L'expression pour être équilibrée sera donc basée sur ce fond commun, source d'où nous procédons.

L'Art moralise les individus. Dans ce domaine, la Musique tient une part brillante. Nos savants sociologues basent la Morale, ou devraient tous la baser sur l'Anthropologie, science de l'humanité dans son représentant, l'homme, et de ses sentiments, sa personnalité, sa dignité. La Morale est l'étude d'une manifestation de la Matière, dans sa forme, son fond, son évolution, sa puissance. L'artiste ne peut donc pas procéder d'une autre source. Il en sortira le Penseur qui analyse l'individu et guide les masses.

Nous voyons ainsi que deux choses sont éternelles : la Matière et l'Art qui s'en inspire. Ils en sont indéfinissables. Ces deux Éternités évoluent-elles ? Nous venons de le dire, et ne pas l'admettre serait nier leur éternité. Elles existent complètes; mais nos sens ne sont pas assez éduqués pour les saisir tout entières. Cependant elles se superposent, coïncident, se pénètrent, s'amalgament.

La Philosophie de l'Art ne peut procéder alors que de

la Philosophie matérialiste, l'Art étant l'inspiration dans l'ordre et la symétrie et le Vrai dans le Sain. Celui qui essaye de séparer l'Art, qui est la contemplation de la Nature, de la Matière, n'atteindra jamais le « Meilleur » et le « Plus Beau ». Il n'a aucun point de repère pour composer exact; son expression n'est pas celle de sentiments, mais créée par son impression : il ne sera pas un « unifié », mais un particulariste.

Comment pourrait-on imaginer une expression qui ne procéderait pas de la philosophie matérialiste et qui serait saine? De quelle valeur, de quelle portée morale serait-elle, si elle n'est pas en rapport direct avec les éléments qui l'influencent? D'aucune. Elle serait trop subjective, elle serait celle d'un moment, d'une poussée, et l'œuvre qu'elle ferait naître serait celle d'un visionnaire ; elle n'aurait aucune ordonnance.

Si l'Art est la pénétration de ce que le « profane » appelle « l'Insaisissable », il ne pourra rester dans les limites du Vrai qu'en procédant de la philosophie matérialiste. L'expression d'art ne peut pas être une invention. Elle doit être un Reflet, la matérialisation de l'Idée.

Du reste, les sublimes artistes qui font et feront toujours notre admiration et notre culte, les Raphaël, les Michel-Ange, les Vélasquez, les Rubens, les Jordaens, les Rembrandt, les Beethoven, les Wagner, procèdent de la philosophie matérialiste. Le plus sûr exemple en est Raphaël dans ses fresques du Vatican. Qu'il philosophie, symbolise ou dramatise, il reste toujours l'immense penseur et assembleur de groupes qui peint la vie dans sa splendeur. S'il s'attaque à la Mythologie, la grâce qu'il y met est humaine et ses dieux sont païens. La « Vierge à la chaise » est une paysanne romaine; dans la « Transfiguration » et la « Belle Jardinière », ce sont des êtres humains et non le vague et maladif nébuleux. Il atteint cependant l'expression du surnaturel dans la « Transfiguration ». Beethoven avec sa « Pastorale » est matérialiste. Wagner nie le maté-

rialisme dans l'Art et ne le considère que comme capable de réveiller nos appétits instinctifs et égoïstes (que dirait-il des arts modernes?). Je crois qu'il s'est fourvoyé au cours de ses pérégrinations philosophico-religieuses de l'Inde et des œuvres de Kant et de Schopenhauer. Il me paraît croire que le matérialisme dans l'Art serait un exposé de phénomènes enregistrés mathématiquement, positivement, exactement scientifiques. Il néglige d'y mêler cette conception du Matérialisme dans la source, dans l'essence des phénomènes et leur interprétation. Ce qui permet leur idéalisation. Le premier est une constatation brutale de faits, le deuxième la constatation avec la Volonté d'une amélioration. On leur accorde ainsi un but moral. Est-ce que les médecins ne font pas constamment de la philosophie matérialiste idéalisée, puisque les vrais s'émerveillent en artistes de leur Art et y puisent de quoi consoler, de quoi excuser, même de quoi pardonner? De tout cela naît leur altruisme. Au fond Wagner émet une théorie incomplète, car s'il fut areligieux et antimatérialiste en parole, il reste areligieux mais matérialiste dans son Art et dans son œuvre psychologique et philosophique. En effet, il s'inspire des impressions et des sentiments humains; il les provoque. Il s'impose comme but l'amélioration dans et par le Vrai. Tout comme Molière. Il me paraît avoir confondu matérialisme et réalisme ou sensualisme. Car si tout son œuvre est amour et sacrifice, s'il évite de tomber dans le pessimisme d'un Schopenhauer, c'est qu'il idéalise la souffrance et l'amour, tout en les faisant bien humains, bien vrais, bien naturels : ses personnages ne sont ni des névrosés, ni des ignorants de leurs actes; ils ne sont pas des instinctifs. Rappelons-nous ces finales sublimes de Tristan, de la Walkyrie, de Siegfried et du Crépuscule, même celui de Parsifal et le quintette des Maîtres. Tout y respire la volonté dans le respect des lois de Nature. La volonté forte, intense, qu'on ne peut enrayer, comme celle de Beethoven. Ses conclusions

sont nettes, positives, claires; ses déductions sont logiques et psychologiques. Il est tellement matérialiste qu'il décrit le conflit de l'instinct des individus avec leur volonté. Sa philosophie d'amour, de charité est raisonnée, voulue : donc bien matérialiste. C'est un perfectionnement dans les actes qui font la vie, qui fait le fond de chacune de ses œuvres. Or, cela n'est pas l'utopie de l' « Insaisissable » ou de l' « Improbable », qui mène au fatalisme et à l'expression impressive.

On pourrait supposer que pour ma théorie du matérialisme dans l'Art je voudrais voir la musique réduite à la musique à programme. Il me suffirait de l'échec de Berlioz et de son maître Lesueur pour m'en éloigner. Cette idée serait trop positive et réaliste, même dans une forme et une langue chatoyante comme l'est parfois celle de Berlioz. Il est impossible d'imiter complètement et de rendre en musique un processus moral et matériel, comme le prétendait Lesueur. Beethoven a subi l'assaut de ceux qui voulaient découvrir en lui du « programmisme ». Il les a vaincus royalement. Et si une œuvre peut et doit être disséquée, elle suit une idée, elle évoque une succession de sentiments nés d'un fond, elle ne décrit pas un tableau construit d'avance et d'où, par le fait, toute souplesse d'invention est exclue.

* * *

Les artistes furent les objets du mépris universel et de l'opprobre. Parmi eux ce fut surtout les artistes de théâtre qui furent honnis. Les temps ont changé. Heureusement pour les temps.

Les savants se sont attachés à déchiffrer les artistes. Le champ d'observation était trop riche et trop vaste, pour que psychologues et psychiâtres n'en aient été tentés. Il existe, malgré leurs observations, dans leur esprit et leurs appréciations, une idée fausse. Je ne veux ni critiquer les uns ni encenser les autres. Les cerveaux

illustres qui s'occupèrent et s'occupent de la question, estiment qu'est exemplaire le tempérament où le positivisme règne. Ils ne l'affirment pas, mais toutes leurs théories le prouvent. Ils admettent ainsi que seul nous guide l'égoïsme. Beaucoup, il est vrai, n'ont jamais pénétré dans la vie intime, la ψύχὴ des artistes. Certains même les considèrent comme des névrosés et des hystériques. Peut-être ne les comprennent-ils pas. D'autres, tel Lombroso, les classent, même Beethoven et Wagner, parmi les fous. Il fait de même des criminels.

Lombroso était bien présomptueux de formuler une opinion aussi désavantageuse au sujet d'êtres qu'il ne sut pas comprendre. Il mêle les deux extrêmes de la Société dans une même appréciation. Jugea-t-il qu'en se plaçant au centre de l'intellect social, il pouvait aspirer à représenter l'équilibre mental? De quelle terminologie certains artistes psychologues useraient-ils pour qualifier les psychiâtres de l'opinion de Lombroso. O cerveaux de Beethoven et de Wagner! qu'auriez-vous évalué la psychologie et la philosophie de Lombroso, vous qui fûtes la volonté même dans l'Art, la réflexion et l'observation? Ne l'auriez-vous pas classé parmi les malheureux atteints de la folie de la présomption? Je crois me rappeler que certains de ses collègues le firent du reste.

Si l'on se base sur les observations que fournissent les hypersensuels modernes, je conçois qu'on conclue à du déséquilibre mental, et je suis le premier à le dire. Mais affirmer que les Balzac, V. Hugo, Beethoven, Wagner, sont des déséquilibrés parce qu'ils ont aimé par dessus tout leur Art, est une preuve de non-compréhension de leurs œuvres. Leur sensibilité n'exclut et ne nie pas la réflexion. Que devrait-on dire de Newton que l'ablation d'un bouton de son habit par un de ses camarades, relègue au deuxième rang dans un concours? Voici l'anecdote : Newton est interrogé. Il est en rivalité avec un autre jeune étudiant. Celui-ci remarque que pendant chaque

interrogation, Newton joue avec un bouton de son habit. Il le coupe. Newton ne rencontrant plus son bouton se trouble et perd le premier rang au concours.

Le fond de l'artiste est une grande sensibilité à tout phénomène. Est-ce raison de le considérer comme un être inférieur et n'est-ce pas aussi cette sensibilité qui fait la subtilité des plus grands savants ? Je crois que oui, comme je crois qu'il faudrait dresser l'échelle sociale en commençant par l'ignorant et en le faisant suivre par les malades mentaux, par la moyenne des masses, pour finir, au haut de l'échelle intellectuelle, par les savants et les artistes. Je parle évidemment des vrais artistes comme des vrais savants ; ce qui impose une sélection parmi la foule de ceux qui professent l'Art. Ils ne sont pas nombreux, c'est entendu. Mais ceux-là révolutionnent les cœurs, les mentalités, les mœurs. Ils sont la lumière sacrée de l'immortelle Beauté, ils sont le rayonnement de l'Idée, ils sont aussi parfois l'histoire sublime du sacrifice. Eux sont dignes de cette trinité philosophique de Diderot : « Le Vrai est le père qui engendre le fils qui est le Bon, d'où procède le Beau qui est l'esprit. »

L'Art étant ce qu'il est, nous devient une Religion au même titre et plus peut-être que la Science.

Je les confonds cependant, car l'Art ne peut atteindre son but sans Elle, et celle-ci (je pense aux médecins-chirurgiens et aux ingénieurs) sans l'Art reste en deçà des moyens d'exprimer le Vrai. La Science nous montre la route vers la Vérité, l'Art nous y guide en se reposant sur le Beau et le Bon, et en éduquant notre cerveau et notre sensibilité. Il idéalise ce qu'elle étudie.

Le Théâtre

Il faut le pessimisme de Schopenhauer ou la puritaine manie de J.-J. Rousseau pour tenter d'amoindrir le Théâtre ou ses représentants. Mais d'Alembert dit dans son « Encyclopédie » : « Ces hommes (les comédiens) si nécessaires au progrès et au soutien des Arts », j'ajouterai de la civilisation et de la Science; mais Shakespeare met dans la bouche d'Hamlet : « L'Art dramatique, depuis l'origine jusqu'à nos jours, a toujours consisté à présenter pour ainsi dire le miroir à la Nature » ; mais Voltaire écrit : « Le Théâtre doit être la représentation de la vie humaine », et Wagner fait du Théâtre le « champ d'action » de la Pensée; mais Petit de Julleville, dans son « Histoire du Théâtre en France », nous vante sa valeur historique; mais Victor Hugo consacre des pages à son étude et à sa philosophie (préface de « Cromwell »); enfin, aucun poète, aucun musicien ne sont consacrés que par le Théâtre : en un mot, poètes, musiciens, philosophes, encyclopédistes, dramaturges, psychologues, historiens, rendent un profond hommage à ce moyen d'instruire et de *vivre* l'instruction. Ce qui vaut bien l'opinion des deux philosophes cités plus haut.

Cependant, il fut un temps, et ce temps n'est pas loin, où l'on se payait comme un luxe le mépris profond pour l'artiste en général et pour l'artiste de théâtre en particulier. Il était mis au ban de la Société. Tout ce qui touchait au théâtre était honni et l'objet d'anathème. Ceci fut un sentiment général. Heureusement que quelques érudits ou simplement quelques esprits larges, impériaux (Napoléon

à Talma), ou royaux (Louis XIV à Molière), savants ou littérateurs, mirent un peu de baume sur les blessures de ceux qui donnaient leur talent et parfois leur vie à tous, tel le sublime Contemplateur (1).

On rejetait l'artiste de la société; mais on accourait pour le voir et on l'imitait dans ses attitudes, ses allures, ses gestes, sa façon de parler. C'est, du reste, une imitation qui perdure.

D'où venait cet opprobre? Peut-être de ce que, au commencement, les courageux voyageurs qui allaient de ville en ville, de cité en cité, en France, en Angleterre, en Italie, en Allemagne, ressemblaient à des « hors la loi », faute de local fixe où faire briller la lumière. Aussi parce que l'Artiste ne « sent » pas comme le commun des mortels, qu'il exerce sur tout un chacun une invincible attirance et qu'on n'aime pas beaucoup ce qui n'est pas comme « tout le monde ». Surtout, je pense, de ce que la religion fit apparaître le Théâtre comme « un lieu de perdition ». Des considérations politiques le firent aussi répudier. De sorte que ces deux puissants éléments : la religion, qui voulait faire oublier que le Théâtre eut son origine dans l'Église, comme nos carnavals qui s'en suivirent, dans l'orgie qui terminait ces représentations, et la politique qui y rencontra ses « vérités », s'armèrent contre l'Institution.

Ce fut surtout la religion qui fut l'ennemie implacable et constante. L'Église oublie cependant que c'est au Théâtre des XIIIe et XIVe siècles bien plus qu'aux homélies, qu'aux prêches, qu'aux sermons, qu'aux croisades, qu'à leurs artistes de vitraux et qu'à leurs poètes même, qu'elle doit son affirmation et sa puissance. En effet, les représentations au XVe siècle des « Mystères », pour imprimer dans

---

(1) Je ne veux pas remonter à l'Antiquité pour y trouver le culte du Théâtre et le respect de ses représentants. Je pense à des temps plus modernes.

les esprits la vie de Jésus, firent plus que, ultérieurement, toutes les inquisitions d'un Philippe II ou les massacres d'un Charles IX : comme les « Miràcles » avaient fait vivre les Saints plus que toute l'Hagiographie. Du reste, ici comme en Grèce le Théâtre naquit du culte, et le Théâtre, qui prit naissance au sein de l'Église, lui rendit cet immense service de lui procurer plus de fidèles que tous les ordres ou toutes les menaces de châtiments infernaux. La Passion qu'on représentait est un drame des plus cruels et inspirant le plus de commisération, et sa représentation était appelée à influencer au maximum les esprits du Moyen Age. Tout ce qui était inerte et sans vie, tout ce qui était fable naissait, vivait, criait, pleurait, mourait, se battait, souriait, frissonnait, souffrait réellement dans les Mystères et la Passion. Le factice de l'affirmation trouvait dans son mouvement théâtral une preuve d'existence. Aussi exploita-t-on le pathos avec furie.

Inévitablement tout le monde n'était pas « pris » et, vers 1548, la conviction et l'enthousiasme se relâchèrent; le sarcasme accabla le grotesque, et les mystères « disparurent de l'affiche ». (Le ridicule était né du manque d'ordre dans l'agencement des scènes). Mais le Théâtre avait imprimé au plus profond des cœurs de la masse le martyre du Christ.

La politique aussi lui est redevable. Le Théâtre aux XIVe et XVe siècles était les « journaux » d'alors. La *Gazette de France*, de Théophraste Renaudot (1), née en 1631, n'avait pas paru et c'était sur la scène que les desiderata et les critiques, aussi, du peuple adressés ou dirigés contre le gouvernement avaient libre cours (2).

De la gêne que sa voix faisait naître, on conclut à son immoralité. On attaqua les artistes; on leur accorda les

(1) Médecin français, historiographe du roi.

(2) Les « Soties » furent souvent politiques. Les Basochiens firent la critique et attaquèrent les ridicules et les vices des gens.

mœurs les plus dissolues, on les condamna en bloc, on les excommunia. On leur en voulait d'être de nature plus fine, d'une sensibilité plus grande ; on ne les comprit pas et on les jugea... inférieurs. On inventa des prétextes et l'on dit que ceux qui représentaient des vices devaient en être possédés eux-mêmes. Cette opinion s'étendit au Théâtre, et dans le fait de représenter certains caractères on n'en voulut considérer que le mauvais sans vouloir avouer que pour combattre,il faut ne pas ignorer. On ne se dit pas que la représentation de la laideur doit aider à la supprimer, et que le Théâtre mieux que tout autre moyen pouvait y atteindre. On ne se dit pas que c'est ÊTRE Harpagon ou Tartufe qui est répréhensible et non le Théâtre qui nous montre que de tels « types » existent : on ne se dit pas qu'il était le moyen rêvé pour mettre à nu les plaies morales et que de ce fait il pouvait aider à les guérir. Mais... mais il y eut que certains se reconnurent et furent, hélas! assez puissants pour jeter du discrédit sur Lui. On eut peur, on arrêta son élan. On ne voulut pas admettre que seul est immoral celui qui transforme la Beauté naturelle en sensualité et déforme la volonté de la Nature ou en fait dévier le but; que celui qui interprète à faux sa confiance en notre raisonnement et qui ravale le sens d'un geste ou d'une image par la brutalité de sa forme et non celui qui nous les montre dans leur essence ou leur action.

Quand je m'extasie devant la « Vénus de Milo » ou devant la « Maîtresse du Titien », je ne vois que l'idéalisation d'un corps, d'une beauté, d'une Idée. Est-ce que Molière est immoral ? Est-ce que Shakespeare, est-ce que Corneille, est-ce que Racine, Marivaux, Beaumarchais, Musset, Gœthe, Schiller, Wagner sont immoraux ? Et cependant que de situations délicates n'exposent-ils pas ? Nous choquent-ils? Pour ma part, non, parce que je sais, je sens qu'ils n'ont pas écrit dans un but grossier, qu'ils n'aident pas à une représentation de geste, qu'ils n'évoquent pas une situation ou une pensée malsaines.

Oui, je sais, on a parlé de l'immoralité de Wagner à propos de l'inceste de Siegmund et de Sieglinde. Il met en scène l'amour de deux frère et sœur. Mais c'étaient des Barbares, ils s'ignoraient; le cadre qui les entoure, le printemps, l'apaisement de l'angoisse de se savoir traqué, l'éblouissement de tomber d'ennemis féroces, brusquement, sur la sollicitude et la douceur d'une femme, elle aussi prisonnière de la douleur, sont l'excuse immense de ces deux cœurs. Et puis..., quelle musique ! quelle forme idéale! quelle santé dans cet amour! Il n'y a rien d'immoral en cela. C'est, au contraire, une leçon sublime de confiance et d'abandon à l'idéal de bonté et de douceur (1).

Non, le Théâtre qui défend une Idée, quelle qu'elle soit, dans le but d'instruire, d'améliorer ou d'idéaliser, ne peut être immoral, car il se fait École et Défense, dans la beauté de la forme.

*
* *

Ce qu'il faut voir dans le Théâtre est ce qu'il est.

Il est la Littérature et l'Histoire vivantes, comme il est l'étude constante de la Psychologie des masses et des individus. Il peut même être le tableau sans commentaires scientifiques de la nature humaine dans ses passions. C'est ainsi que l'a compris Shakespeare. Il peut être une constatation sans être une étude, sans en tirer de conclusion morale immédiate, mais en ayant, psychologiquement ou sociologiquement, pour but l'influence sur les masses et leur éducation morale, empiriquement si j'ose dire. Il se fait aussi le glorieux laboratoire de l'analyse et de la synthèse des documents de la Vie qui, grâce à lui, sortent de l'abstrait et du froid pour devenir vivants.

---

(1) La religion égyptienne a comme déesse Isis, sœur et femme d'Osiris. Cela n'empêche pas Isis de personnifier la première civilisation égyptienne. La mythologie grecque nous montre Saturne époux de sa sœur Cybèle. Le Kodjiki honore le dieu Idzanagui et la déesse Idzanami sa sœur et amante, comme créateurs du Japon.

Il s'adresse à la multitude, depuis le cérébral jusqu'au moins instruit. Chez l'un comme chez l'autre, il agit par « images », par intuition. Mais ses images vivent, parlent, se meuvent, pensent. Tel sujet sec, aride à la lecture, devient assimilable parce que son action se rend dans le mouvement.

Le Théâtre ne peut admettre un développement scientifique complet, c'est entendu; mais les éléments préparatoires pourront amener le point principal sur lequel il sera admissible qu'on insiste et que l'on développe.

Il est aussi un tableau ou une dissertation ou un exposé qui s'adresse à notre jugement et qui éduque notre raisonnement.

Quel que soit le sujet, il est du domaine théâtral, puisqu'il développe et démontre et instruit.

Il se peut qu'un sujet populaire amène des situations d'un ordre peu élevé; ses personnages n'auront ni la finesse de pensée, ni les allures d'individus que l'éducation ou l'instruction auront affinées : tel « Louise ». Certaine catégorie peut être étudiée, telle celle où le véreux Lechat, dans les « Affaires sont les Affaires » d'O. Mirbeau, détruit et anéantit à son profit tout ce qui peut augmenter sa fortune. Tant qu'il ne met pas au jour l'instinct, la bête ou le triste fait-divers qui en naît la plupart du temps ou qu'il n'exagère pas, dans le but d'éveiller par sa brutalité la sensualité, le Théâtre est dans son rôle. Je n'en veux comme exemple que ces deux pièces modernes (et cependant ce n'est pas le théâtre moderne qui se prive de sensualité) ayant trait à un même fond, mais dont les types diffèrent dans leurs allures : « Les Affaires sont les affaires », déjà cité, et les « Ventres dorés », de M. Fabre. J'estime ces deux pièces des exemples de force et de portée sociologique. Quoiqu'elles n'exposent (la seconde surtout) qu'un passage de la vie des principaux personnages qui ne sont pas propres, elles ne se réduisent pas à un fait-divers malsain. Les vices (car le désir d'ac-

caparer est un vice) y sont exposés dans leur fièvre, mais cette fièvre n'est pas embellie et rien ne nous fait désirer être l'un ou l'autre des deux « types », malgré le cadre qui les entoure. Une pièce née récemment « Malgré ceux qui tombent », de M. Paul Spaak, est un pur chef-d'œuvre de puissante pensée éducatrice.

Il tire à conclusion vers un « Mieux être » ou vers un « Mieux devenir » ; il éveille même l'attention vers la prudence.

Le Théâtre peut ne pas avoir toujours un but scientifique, il peut être, tels « Les Bouffons » de M. Zamacoïs, une fantaisie toute poétique. Aucune psychologie, aucune histoire, si ce n'est celle du costume, ne s'y rencontrent, mais quelle joie toute pure d'entendre des vers délicieux. De quelle portée morale sur la masse, de quelle épuration ne sont pas ces actes où l'auteur rivalise avec lui-même vers le plus d'idéal ! De même le théâtre de Rostand.

Les auteurs modernes nous offrent, hélas, des exemples d'audace répréhensible. Quoique nos « grandes comédies » et même nos comédies tout court, aient un fond d'observation, c'est l'invention de types sans idéal, souvent sans moralité, sa représentation de l'état constant d'adultère, son excuse des coupables quels qu'ils soient, qui en constituent le fond. Il est la présentation et l'excuse du laisser-aller et du désordre. Ses faits divers et ses situations, sa forme même, sont souvent condamnables.

Le Théâtre n'est pas cela. Il appartient à l'Art et à la Science et ceux-là ne salissent pas. Il est en lui-même l'Ecole de la Vertu, l'Ecole de la Sagesse, l'Ecole du Travail, l'Ecole du Progrès et souvent, presque toujours même, l'Ecole de l'Abnégation et du Sacrifice.

Il est la Littérature et l'Histoire vivantes, avons-nous dit. La Littérature par sa forme. N'est-ce pas la forme

qui influe, immédiatement après le sujet, sur l'individu ; et même, n'est-ce pas elle qui influe avant tout, puisque, à cause d'elle, un sujet nous apparaîtra brutal ou non? L'individu est attiré par le chatoiement des consonnances ; le verbe large, aux expressions virulentes, l'oriente vers des goûts de force et de puissance ; l'archaïsme du style peut lui suggérer l'image d'une époque, tel Marivaux qui caractérise nettement le XVIIIe siècle.

La forme littéraire est au théâtre d'une attirance et d'un effet d'autant plus grands, que l'individu y est sensible à l'égal d'une plaque photographique à la lumière.

Il est l'Histoire par sa reconstitution des personnages ou des costumes, ou des coutumes, ou la représentation d'épisodes. C'est le costume, le mobilier, le décor architectural qui situent et définissent une époque.

Petit de Julleville dit [1] : « Son importance fut grande, et l'on connaîtrait mal l'Histoire du Moyen âge, si l'on négligeait d'étudier celle du théâtre qu'il créa et dont il fit ses délices. »

Il n'est pas un traité d'histoire qui ait l'influence du Théâtre. Les historiens ne feront jamais que des consignations de faits et leur classement, et, s'ils en arrivent à leur philosophie, qu'à en tirer une conclusion toujours subjective et par le fait partiale. Il est presque impossible d'en faire autrement du reste. L'Histoire n'a de réelle valeur que prise froidement, sèchement dans ses documents, sans interprétation. Cette documentation occupe un domaine énorme, mais souvent, hélas, elle ne sert qu'à établir des erreurs dans sa philosophie. Le Théâtre n'agissant, et ne pouvant agir de la sorte, éloignant de ses documents toute subjectivité, et ne devant être que la représentation par tous leurs éléments matériels, d'une époque, d'une transition d'époque, d'un pays, en situe les goûts, le costume, les allures, les coutumes, le mobi-

---

[1] *L'Histoire du Théâtre en France.*

lier, le harnachement, sans émettre d'opinion et surtout d'une façon vivante. L'Histoire efface telle nation et fait valoir une telle autre, ou plutôt les historiens le font, qui ont des ressemblances en cela avec les diplomates; le Théâtre s'en remet aux bibliothèques et veut être la figure exacte de types et d'individus, de classes et de sociétés. Il se documente autant chez l'adversaire que chez le partisan : il n'interprète pas les faits, il les situe. Mieux que tout écrit, il établit leurs constantes qui définissent. En d'autres termes, il constitue la documentation et la constitue vivante.

C'est ce qui est d'une importance transcendante. Rien n'a d'influence comme l'image, surtout si elle vit. Or le Théâtre anime tout, il figure toutes les allures, tous les gestes, tous les styles. Leur reconstitution au lieu d'être figurative, comme elle l'est par le dessin ou la peinture, est mise en action par le mouvement verbal et chanté, intimement uni au mouvement physique des individus-interprètes. Les faits ne sont plus racontés, ils sont animés.

Le Théâtre offre cette autre supériorité sur l'Histoire, c'est qu'il y mêle la Légende et les Mythes.

Ils sont des inventions d'écrivains, de poètes ? Non pas. Ils sont la poétisation, n'ayant une valeur immédiate que limitée, c'est entendu, de faits et d'actes commis par des individus et même des groupes d'individus, comme ils sont la poétisation personnifiée des mouvements de la Nature. Mais dans cette poétisation, nous trouvons bien plus que dans les faits politiques, de guerre, etc., qui constituent l'Histoire, la psychologie, l' « Ame » d'une nation. Ce dont fait fi l'Histoire, le Théâtre s'empare, grâce à cette poésie, à cet aveu de soi-même, que les nations font en créant les légendes. Du reste, nous savons, comme je le dis plus haut, que la légende est l'assemblage de faits poétisés, mais de faits tout de même. Les mythes grecs, latins, scandinaves, hindous, égyptiens

ou chrétiens, sont la représentation idéalisée de gestes ou d'actes commis.

Shakespeare, Corneille, Gœthe et les anciens tragiques grecs, établissent, de même que Victor Hugo, des relations intimes entre l'histoire et la légende. C'est ce qui fait que cette relation étant théâtrale, ce qu'elle représente sera plus complet et plus incisif et plus assimilable que le plus beau chapitre d'histoire.

Nous atteindrons donc plus facilement, plus rapidement, et, qui sait, plus sûrement, la vérité psychologique au Théâtre, parce que le fait matériel sera expliqué dans sa portée et dans son influence. Nous la retrouverons plus claire dans le caractère et l'émotion qui présidèrent à son éclosion. Je n'hésite pas à dire que l'immédiate (car elle se crée presque immédiatement) interprétation poétisée des faits d'une époque qui l'ont inspirée, frappe au maximum les esprits.

Tout au fond de nous existe une attraction puissante vers la fiction. C'est à la fiction (soi-disant) que l'on doit la création de types qui sont devenus proverbiaux. Et cela en quel nombre ! A côté des quelques figures que l'Histoire invoque, le Théâtre nous en fournit des quantités depuis Molière (même avant, avec la farce de « Maître Pathelin ») jusqu'aux contemporains (E. Augier, Dumas fils, etc.). Ces types étaient surtout la peinture de certains cas. Ces particularités appartenaient, croyait-on, à l'inventive imagination des poètes, d'où le terme de « fiction ». C'est grâce à eux cependant, que ces particularités furent généralisées et devinrent des types.

Et ceci nous fait insister sur le caractère psychologique du Théâtre. « Caractère » est insuffisant : c'est « Science d'observation psychologique » qui convient.

Si nous pensons à tout ce que le cerveau peut rencontrer en Psychologie, nous constatons qu'il n'est pas de domaine qui soit interdit au Théâtre ; qu'au contraire, c'est lui qui nous fournit le champ le plus étendu pour notre

observation, pour la consignation des faits et pour permettre à leur conclusion plus généralisée, embrassant cet horizon plus large que le traité. Toutes les classes, tous les individus, tous les types y font le sujet d'analyses; toute race comme toute profession; nous y rencontrons la psychologie qui conclut et celle qui ne conclut pas.

D'être ce vaste champ de la Pensée et de l'Observation, je crois que la vraie destination du Théâtre est la Psychologie. On le voit par Molière, qui, même à notre époque, toujours, occupe, préoccupe, intéresse et instruit. Ses « caractères » sont le Vrai lui-même.

Le Théâtre réclame de l'interprète un assouplissement cérébral et une faculté d'adaptation très grands, pour les raisons de plus haut qui veulent que l'objectivité soit sa principale exigence. Il est un Art très délicat par sa portée psychologique.

Quant à son importance, remontons le courant de l'Histoire, sans vouloir en faire. Il n'est pas de pays, fût-il le plus primitif, qui ne demande à ses autochtones cette extériorisation vivante qu'il est. L'Antiquité en rayonne en Grèce et à Rome; le Japon ancien et moderne; la Perse; l'Egypte ancienne, dont les fouilles d'Antinoé ont enrichi l'Archéologie du tombeau de Kelmis, la chanteuse, qui allait, initiée aux mystères d'Isis, représenter les cérémonies rituelles sur sa barque, petit théâtre de marionnettes : tous les pays, civilisés ou non, sont possédés du besoin du Théâtre. L'Idée s'en fait un moyen ou une arme.

Je ne peux m'appesantir sur cette question trop longue et suffisamment débattue ailleurs. Ce que je veux rappeler, c'est que l'importance qu'on lui accorde dans les siècles passés comme aux temps modernes, montre son indispensabilité, tout autant que l'attirance magique qu'il exerce sur chacun. Petit de Julleville dit [1] : « Les auteurs se

(1) *Histoire du Théâtre en France.*

souciaient fort peu des lecteurs à venir, et songeaient uniquement à la représentation... Mais le goût du théâtre était si vif et si général. que nous voyons, au moyen âge, toutes les classes de la société s'imposer à l'envi cette charge... Le théâtre au moyen-âge est cher à tous, mais surtout aux échevins, aux bourgeois, aux marchands, aux artisans et à tout le menu peuple ». Ce qui n'empêchait pas certains nobles « de prendre une part active et personnelle » aux représentations.

Son importance se fit sentir à son besoin d'exister. Les tréteaux, anciens et modernes (foires), les théâtres roulants au fixes existèrent de tout temps. La mise en scène fut l'objet de soins les plus raffinés, même dans l'Antiquité. Pline nous l'apprend dans son « Histoire naturelle » et Horace dans ses « Epîtres ». La pompe et la magnificence qu'on y déployait étaient fabuleuses parfois. Aujourd'hui on subsidie les théâtres comme Louis XIV subsidiait la troupe de Molière.

Le Théâtre est d'utilité publique.

***

Mais, il n'est pas de perfection. Si le Théâtre en approche, j'y constate cependant un ennemi inhérent à sa propre vie, un ennemi puissant et invétéré : c'est la Routine, c'est la Tradition. Surtout dans l'Art lyrique. Grâce à quelques héros de la Pensée, la comédie a évolué vers le Bien qui est en l'occurrence le Vrai. Antoine, le travailleur incessant et Gémier, en France, Max Reinhardt en Allemagne, sont des figures splendides autour desquelles rayonnent, en France surtout, une quantité d'élèves et de disciples. Ils se sont rappelé le mot de Voltaire que je cite plus haut. Mais, en Art lyrique, le « Un tel joua ou chanta cela ainsi » vit encore en maître. Les clichés conçus (parfois bons), parce que nés à la création d'une œuvre, restent immuables, intangibles et

sacrés. S'ils ne le restaient que pour une œuvre, le mal ne serait pas immense et, encore! Mais c'est que le procédé adopté pour un drame lyrique fut et est adapté à un autre ! Ceci est pitoyable. (Wagner changea beaucoup à cela, heureusement). De sorte qu'au lieu du progrès intellectuel et moral que la Science, que la Musique, que les Arts peuvent faire grâce à lui, au lieu du développement de l'intelligence qu'un tel travail exige et établit en rapport avec ce progrès, on rencontre l'entêtement irraisonné dans le vieillot et le compassé. La tradition c'est l'horizon fermé ; c'est l'éteignoir de toute flamme enthousiaste : la routine, vieille criminelle, écrase l'idéal, arrête toute recherche nouvelle, tout perfectionnement.

A côté de ce vieil ennemi, il en est un autre plus moderne. En comédie on exagère aujourd'hui tous les mouvements, autant celui de la parole que celui du geste ou de la marche : on vise surtout au « mouvement », on court et on « boule » les rôles. Le mouvement est indispensable, mais nuisible dans l'exagération. La même tendance se fait jour en Art lyrique. Heureusement la musique vient tempérer ce que nos nerfs pourraient exagérer. Le cerveau a ainsi le temps de s'imprégner.

*
* *

Le Théâtre, on le voit, est l'Indispensable entre tous les indispensables des foules : il atteint tout. Si l'on avait à se convaincre de l'étendue du domaine dans lequel il puise ses sujets on n'aurait qu'à ouvrir l'Œuvre de Shakespeare. On y verrait le drame coudoyer la tragédie ; la comédie et la farce faire pendant ; la fantaisie et le réel, l'imagination et l'observation, le grotesque et le sublime, atteindre, chacun dans sa sphère, au plus haut degré du Vrai.

Le Théâtre étudie les sentiments comme les carac-

tères : il rend vivant ce que tout autre moyen, même pictural ou littéraire, laisse inerte. Ici l'autosuggestion réclamée du spectateur par les autres arts est réduite à son minimum. La masse assiste réellement en spectatrice et partage plus facilement les situations ou les sentiments qui « vivent » devant elle.

Le Théâtre est, par le fait, le laboratoire des idées. Il est aussi le champ de toutes les batailles et celui de toutes les victoires. Il est universel ; mais de cette universalité naît un danger ; s'il est une arme de combat, elle est à deux tranchants. Seule une bonne cause sera défendue : seule une cause qui a un rapport direct avec le progrès de la Science et l'éblouissement du Beau. Et à ce propos n'oublions pas le mot d'Aristote : « Le Beau est parfois plus vrai que le Vrai. »

Le Théâtre possède au maximum une qualité : celle de permettre à l'enthousiasme sincère et vibrant une communication profonde de l'interprète avec le spectateur.

*
* *

Je n'insiste pas plus. Développer l'idée du Tout est impossible ici. Cet aperçu est déjà suffisamment long. Que le profane s'interroge, il avouera que ses impressions les plus complètes et les plus profondes, sont celles que lui fournit le Théâtre.

Il faut qu'on le considère comme la vivification de l'Histoire et un cours vibrant de Psychologie. Il est le maître suprême parce qu'il enseigne le passé comme le présent dans l'animation de la vie.

Tempérament et Pensée

On croit avoir fait de lui le plus complet éloge quand on dit d'un artiste : « Quel beau tempérament ».

Je ne partage pas cette manière de voir.

Qu'est le TEMPÉRAMENT ?

Il est l'aptitude qu'a un individu de traduire de telle ou telle façon, par des mots, des phrases mélodiques ou des accords, des couleurs ou des lignes, telle ou telle impression.

Cette traduction en mots, en musique, en couleurs, est l'expression de sa PERSONNALITÉ.

Mais cette personnalité est-elle logique dans cette extériorisation, si elle est considérée comme suffisant seule à exposer et à décrire cette expression, telle qu'on l'admet d'habitude? Est-elle admissible quand cette extériorisation doit et ne peut être qu'une traduction la plus exacte possible et se rapportant le plus possible au sujet, à la cause de l'impression?

Je n'hésite pas un instant à répondre NON.

Ce qui ne veut pas dire qu'on doive exclure le tempérament. Ma pensée est celle-ci : LA PERSONNALITÉ AU LIEU D'ÊTRE PRÉPONDÉRANTE, NE DOIT EXISTER QUE DANS LA FORME ET NON DANS LE FOND.

Je m'explique :

Le *fond*, c'est le sujet dans toute sa vérité et son exactitude. La *forme*, c'est l'interprétation, l'explication, le commentaire logique et psychologique du fond.

Un sujet aura certainement une base fondamentale qui fait qu'il est lui. J'admets qu'un artiste traduise son im-

pression, développe le sentiment suggéré, mais je ne tolère pas que l'essence même du sujet soit changée sous prétexte de personnalité.

Ainsi : le Soleil, rouge ou jaune, selon l'angle sous lequel on le voit, selon la saison, l'heure du jour, les couches d'air de l'atmosphère, la latitude ou la longitude, ne sera jamais que le soleil.

Un artiste peut l'envisager dans ses effets ; le concevoir comme distribuant la chaleur de vie, ou allumant de « rouges incendies » : il peut le décrire à l'aurore, au crépuscule ou en plein midi ; il peut chanter le soleil du printemps, d'hiver, d'été ou d'automne, il peut le peindre ou le dépeindre dans ses effets, plus spécialement à l'une ou l'autre de ces époques, il peut en atténuer dans cette pensée l'éclat et la couleur, mais jamais lui inventer des teintes ou une forme qu'il n'a jamais eues. C'est ce qui se fait et qui a créé ce genre qu'on appelle l'Impressionnisme.

Or, je n'admets pas l'Impressionnisme. Il ne finit jamais rien, ne souligne que l'impression du moment. Pour juger son effet, il exige le même état d'esprit que celui qui lui a donné naissance, ce qui est bien difficile, n'est-ce pas ? Il ne se soucie en aucune façon du rapport qu'il y a entre les divers détails d'une œuvre. Je veux le simple dans le complexe. Je veux qu'en Art tout soit ce que la Nature et la Vérité permettent : GRAND, SOBRE, SAIN.

J'ai horreur de cette littérature, musicale, poétique, picturale, inventée par des cerveaux malades qui n'ont de grand que leur hystérie, qui a inventé, sous prétexte de TEMPÉRAMENT, l'éphémère esthétique et le non moins éphémère cubisme, le pointillé, etc.

Aujourd'hui, en musique, on n'a pas inventé de cubisme, mais on a inventé les accords les plus faux, les plus crispants, les plus crissants. On n'a pas pu spécifier et titrer le genre, parce qu'on a généralisé le mal ; on a donné droit de cité à toutes espèces de produits ou fabrications, dont

la seule « qualité » (?) est d'enrichir leur fabricant et leurs exploitants. Tout le monde produit selon ses goûts, pardon, selon ses sens. L'effort de la Pensée n'intervient que pour l'invention des choses les plus bizarres, des sujets les plus scabreux, des tonalités, des timbres les plus extravagants.

Plus une œuvre est compliquée en harmonies (?), en sonorités, plus les timbres sont rendus exaspérants, plus l'hystérie s'est implantée en elle, et plus on s'extasie et l'on crie au miracle.

Mais sapristi, Lombroso conseille de faire enfermer des criminels comme fous ; qu'on ouvre larges les portes des manicomes à ces fous-musiciens et appréciateurs. Ce sont des déséquilibrés, peut-être des malfaiteurs, puisque leur « art » (?) qui devrait être essentiellement un moyen d'éducation et de relèvement moral, dirige nos cerveaux vers l'expression la plus terre à terre, et excite en nous l'instinct sous des formes harmoniques parfois des plus suaves.

Il est triste que parmi ceux-ci on rencontre des savants, des mathématiciens de l'harmonie et du contrepoint.

Examinons divers tempéraments. En premier lieu, Richard Strauss.

Que de fois il est parvenu à exaspérer mes nerfs (mais oui, exaspérer, j'ose le dire). Sa maladie, contagieuse sûrement, à certains moments, m'hallucinait jusqu'à l'instant où j'étais soustrait à ses maléfices. Une première audition m'anéantissait littéralement, tant sa science s'imposait et exacerbait mon cerveau. Mais, dès que j'analysais sa phrase, dès que ses commentaires orchestraux étaient supprimés, je pouvais voir de combien peu de pensée d'Art, Salomé ou Elektra étaient parsemées. C'est plat et pauvre. Il veut être terrible, il n'est que vulgaire.

Quand je relis Euripide, je me fais une idée de la monstruosité d'Elektra, mais sans que la forme m'inspire de la

répugnance pour le grand tragique de Salamine, dont le caractère de style était l'HARMONIE et l'élégance. Ce qui n'empêche pas son Elektra d'être terrifiante. Et Racine, qui s'est beaucoup inspiré d'Euripide, en dit qu'il est le plus tragique des anciens Grecs.

J'admets que la situation dramatique d'Elektra : Clytemnestra ayant assassiné Agamemnon; Oreste revenant en vengeur etc., soit faite pour inspirer des descriptions musicales rien moins que tendres. Mais, est-ce raison d'employer des moyens d'exagérer la description de ces situations? au lieu de se contenter de nous montrer le sang qui coule, de nous en faire sentir presque l'odeur? Les danses de Salomé doivent être lascives, c'est entendu; Salomé elle-même n'était pas un exemple de vertu, mais l'Art ne permet pas de décrire ce qu'un médecin dévoilerait aux fins d'une étude. Tacite, quand il construit son histoire, nomme et dénomme, va même parfois jusqu'à évoquer des situations scabreuses, mais jamais ne s'attarde avec plaisir à les décrire. Est-ce que Leconte de Lisle nous répugne dans ses Erynnies? Non; et cependant combien est terrifiante son œuvre! Mais que de beaux vers! Quelle forme merveilleuse, quelle âpreté, quel vocabulaire de rage, cependant toujours noble et digne! On prise Strauss pour son « tempérament ». Il n'est qu'un hystérique vulgaire.

Venons-en à une autre forme de tempérament.

S'il fut un musicien combattu et qui pourtant finit par imposer à beaucoup sa musique, c'est Hector Berlioz.

S'est-elle vraiment *imposée* au temps et à nos cerveaux? Ou bien sommes-nous heureux de jouir de temps en temps de la coloration prestigieuse de certaines pages d'orchestre ou de l'envolée lyrique de certaines phrases mélodiques? Je crois que c'est surtout ce sentiment-ci qui cause notre admiration.

En effet : il est impossible de juger Berlioz dans et par

une œuvre entière. On ne peut pas, comme dans Bach, Beethoven, R. Wagner, partir du fond de l'œuvre, la disséquer, analyser ses différentes parties et conclure que tous ses détails, toutes ses idées concourent à former un tout. Quelle belle unité ne trouve-t-on pas chez ces « talentueux génies » ? Chez Berlioz, au contraire, on doit se contenter de ce que son génie nous offre au moment où son état physiologique lui permettait d'écrire sans efforts.

Je viens de dire « talentueux génies ».

Je veux, cn effet, distinguer génie de talent. Le premier crée, le second analyse la production du premier ou la développe. L'un est l'âme qui sursaute, ou qui permet nos envolées, le second est la Pensée qui modère, qui établit avec méthode ce que nos nerfs ont fait naître. Le premier est le fait du tempérament, le second est le fait de notre réflexion. Plus loin nous en reparlerons, quand nous insisterons sur le rôle de la Pensée dans une œuvre ou dans l'interprétation.

Pour en revenir à Berlioz. Quoique je ne lui reconnaisse pas d'œuvre « COMPLÈTE », d'œuvre qui « tienne debout » entière, d'œuvre dont tous les éléments gravitent autour d'un même point et convergent vers un même but, une même pensée, je le préfère avec ses défauts, avec ses grands défauts, mais ses immenses qualités, à un talent comme celui de R. Strauss, quelque puissant qu'il soit. Au moins chez Berlioz la forme reste pure, idéale, ou ne dépasse pas en tous cas les limites que l'Art et la Beauté permettent. Sa forme, quoique de malade, (car je crois qu'on doit le considérer comme tel, et un psycho-physiologiste n'hésiterait pas) reste belle. S'il n'a pas toujours traduit et surtout développé avec exactitude, si son inspiration fut courte, ses *sursauts* dramatiques, sarcastiques ou lyriques sont souvent des merveilles, mais je ne le citerai jamais comme exemple en dehors de ces qualités. parce qu'il fut avant tout un « tempérament », un impulsif.

Il me plaît d'analyser très brièvement ce manque

d'unité chez Berlioz, d'en faire la psychologie et de déceler en lui l'empreinte de ses ascendants immédiats. Je ne sors pas du cadre que je me suis imposé, puisqu'il s'agit d'un « tempérament ».

Berlioz, génie à court horizon, manquant de pondération, a subi bien plus l'exaltation de sa mère qui était passionnée, et, de plus, janséniste, que l'esprit posé de son père qui était médecin, et *plus pratique que méthodique*.

L'héritage physiologique fut pour lui un mélange (je ne dis pas combinaison, car l'un et l'autre se faisaient jour à leurs moment et heure : Berlioz était d'un pratique extraordinaire dans l'organisation de ses concerts), un mélange d'exaltation dominante, d'absence presque totale de méthode (comme son père et sa mère) et d'un sens très pratique, jusqu'à la « roublardise ». Son sens pratique n'a rien à voir avec son œuvre, passons.

Il a vécu et senti, poussé et ballotté par son génie écourté à cause de son exaltation, et par sa volonté de créer, d'écrire coûte que coûte. Cela se voit à son œuvre tout entière. Il sentait en lui vivre et souffrir une idée ; il la voulait telle, et le legs d'entêtement et de jansénisme de sa mère forçait sa pensée. C'est ce qui fait, qu'attelé à un travail, il n'avait pas le sens de ce qui était mauvais dans sa manière de le ressentir.

La pondération, le jugement, le raisonnement lui manquent. C'est ce qui fait que son GÉNIE jette à la face du monde des pages sublimes, mais qui sont sans rapport avec l'œuvre entière. Que ces pages touchent au lyrisme comme dans l'Invocation de Faust; à l'amour comme dans Roméo ; à la passion comme dans les Troyens, au dramatique comme dans la course à l'abîme, ou au sarcasme comme dans la sérénade de Méphisto, elles sont magistrales. Mais ce sont des « PAGES ». Son instinct lui a permis de subir l'impression que lui suggérait la situation momentanée (exaltation) créée par l'état d'âme des

personnages. Aussitôt il la traduisait; l'incubation ne se faisait pas et n'apportait donc aucun progrès.

Le TALENT lui aurait donné l'expression juste, non pas momentanée et passagère, impulsive, mais de longue haleine. L'unité dans l'œuvre aurait peut-être été atteinte. De sorte que le manque de talent chez Berlioz, me fait parfois apparaître quelqu'une de ses œuvres comme une chrestomathie, un recueil de pages les unes belles entre beaucoup de belles, suivies d'autres moins transcendantes, parce que n'ayant, soit aucun soit peu de rapport psychologique entre elles, ou avec le personnage, ou la situation commentée, d'autres même plates. L'œuvre, par ce fait, ne possède pas *une* atmosphère, *une* couleur, *un* caractère, mais en a plusieurs.

Si le talent avait été son partage le mot de Boileau

Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,

eût été exact. Berlioz ne *concevait* pas. Il traduisait ce que SA sensibilité lui permettait de recevoir. S'il avait su concevoir, comprendre, il aurait su développer. Il fut une plaque photographique parfois de toute première qualité, qui, à la projection, rendait fidèlement la cause de l'impression, c'est tout. Il me fait l'effet d'un littérateur qui manquerait de vocabulaire.

En psycho-physiologie on dirait que les neurones mnésiques musicaux de Berlioz ne lui permettaient pas l'association des représentations, et provoquaient chez lui des incohérences d'idées. Ces incohérences sont sûrement le fruit de l'hérédité : nous avons vu sa mère exaltée, passionnée, à idées religieuses outrées, janséniste : donc toute d'extérieur et d'entêtement; son père, médecin, pondéré, mais plus pratique que méthodique. Or le talent exige surtout de la méthode.

On le voit, rien n'eût pu faire éclore chez Berlioz l'extériorisation de soi-même qu'il faut pour *se juger* et réflé-

chir. En d'autres termes rien ne créa en lui le besoin de la Pensée, le Talent.

Les vicissitudes y aidèrent.

Il fut un névropathe. Il fut lui toujours, ce qui est beau, mais il ne fut ni Goethe, ni Shakespeare, ce qui eût été parfait.

Je crois que l'œuvre la plus homogène de Berlioz est « les Troyens ». Peut-être est-ce parce qu'imprégné de Virgile, les années qui séparèrent son assiduité à lire et relire le poète latin et le moment où il écrivit « les Troyens » avaient forcé l'incubation de cette œuvre.

Un autre exemple de tempérament, son élaboration, est une conclusion. C'est celui d'une comédienne. Elle vit encore : qu'elle excuse l'analyse très courte que je vais faire d'elle. Je n'ajoute rien à sa gloire, mais je dresse en mon cœur une lourde gerbe, qui n'est qu'une petite fleur à côté de celles qu'on lui offrit, pour l'exemple de travail qu'elle a donné et pour l'aveu qu'elle fait dans ses mémoires, qu'on a beau être doué, il faut TRAVAILLER ET PENSER.

Ceci dit pour nier la théorie qui prévaut parmi les artistes quels qu'ils soient, qu'il suffit de ressentir.

Cette théorie est fausse. « Ressentir » seulement ne suffit pas, ne suffira jamais pour faire un Artiste vrai et complet. Il faut ajouter à la sensibilité de tempérament, la Pensée, qui transforme le « ressentir » en « sentir ».

Cette belle Artiste est Aimée Tessandier.

Je pourrais étudier Mounet-Sully, Le Bargy, de Féraudy, Bartet la divine, qui sortit du Conservatoire à peine remarquée et qui, par son travail ardu et volontaire, par l'assouplissement de son cerveau, détient la plus belle, la plus noble, la plus fondée, la plus haute réputation d'artiste femme, Ernest Van Dyck, Thomas Salignac, Henri Seguin, un des plus complets artistes lyriques. Ah! est-il immense quand il interprète Wotan. Le cadre

de la scène me paraît trop petit pour lui : et cependant quelle sobriété, quelle simplicité.

Je me contente de les citer et en viens à Aimée Tessandier.

Toute jeune, elle fut farouche. C'est elle-même qui le dit dans ses « Souvenirs inédits » rédigés et recueillis par Henri Fescourt. Elle le fut longtemps, durant de longues années. Elle est du Midi. Elle est d'une spontanéité, d'une sensibilité dont elle ne se rend pas un compte exact elle-même. Elle fut d'une ignorance plus que... remarquable : à onze ans elle ne savait ni lire ni écrire, et même plus tard, au théâtre, elle dut au comédien Wable de « défricher le sol inculte » qu'était son cerveau. Cependant elle était douée d'une intelligence bien au-dessus de la moyenne. Tout cela prouve l'impulsivité.

On s'étonna que dans les rôles de mères elle fut si prodigieusement vraie, quoique toute jeune.

Cela est logique, puisqu'elle est impulsive. En effet, qu'est la femme sinon impulsion? Qu'est l'amour maternel sinon l'instinct même? Maintenant quadruplez, quintuplez la dose moyenne d'instinct que l'on rencontre d'habitude, et vous aurez Tessandier.

Preuve : lorsque la souffrance, les vicissitudes disparaissent avec l'âge d'être mère, son jeu est plus contenu, plus vrai : l'expérience du travail a pris la place des sursauts. Aussi quelle merveille que Tessandier dans Rose Mamaï comme je l'ai vue à Spa en 1911 ! Je la connaissais. J'ai voulu la voir de près. Je ne lui adressai pas la parole, je l'ai saluée sur le « plateau » à la répétition et je l'ai regardée, j'ai vu ses yeux et j'ai compris : toutes les mères qu'elle joua m'apparurent en elle.

Mais venons-en à notre sujet.

Elle entre à la Comédie Française ; Claretie un jour la convoque dans son cabinet et, devant Mounet-Sully, lui dit (je transcris) :

« — J'ai à vous offrir un rôle étonnant.

« Un rôle étonnant cela fait toujours dresser les oreilles.

« — Un rôle étonnant?

« — Oh ! il est même célèbre.

« — Et c'est?

« — Clytemnestre.

« Il y eut un petit silence, un temps, comme on dit au théâtre.

« — Vous dites ?

« M. Claretie écarquilla les yeux :

« — Clytemnestre.. Ah çà, est-ce que vous ne sauriez pas de quoi il s'agit? Clytemnestre de l'Iphigénie de Racine?

« Soyons franche : j'étais restée incroyablement igno-« rante: je ne connaissais pas Iphigénie...

« Et je ripostai, agacée, avec une impudence à faire « tressaillir les morts :

« — Je ne sais pas ce que c'est que Clytemnestre... pas « plus que votre Iphigénie et que votre Racine. »

Mounet-Sully « se dresse et pousse un cri comme un grand animal blessé » et conduit Tessandier à la bibliothèque. Je re-cite :

« Et, de sa voix tragique ou douloureuse, il entreprit la lecture d'Iphigénie. LE BEAU MOMENT! (Tessandier s'éveille.) Je me sentis bientôt submergée comme par de grands flots. Sa noble voix m'enveloppait : attendrie ou violente, frissonnante d'amour, désespérée ou suppliante, elle exprimait ou traduisait tout. Elle pleurait les soumissions, les regrets, les révoltes d'Iphigénie : elle haletait, féroce, dans les rages de Clytemnestre; et dans les disputes d'Agamemnon et d'Achille, elle éclatait comme des rocs entreheurtés..., etc.

« Lorsque Mounet-Sully eut achevé et que sa bouche eut soupiré les derniers vers, il me regarda sans rien ajouter. ET JE ME TUS AUSSI.

« Nous revînmes tous deux chez M. Claretie. NOUS ÉTIONS TRÈS PALES. »

Racine lui est donc révélé à cet instant. Le génie tragique et la science de Mounet-Sully éveillent en elle toutes les impressions. Le moment est BEAU. Après la lecture, elle ne peut que se *taire;* elle rentre dans le cabinet de l'Administrateur TOUTE PALE. Quoiqu'elle n'ait fait que *ressentir* « Clytemnestre », personnage de drame, mère toute de cœur, toute de larme, elle se rend compte que quelque chose est né en elle. Tous ces détails d'inflexion de voix de science de vocabulaire, etc., l'ont anéantie. Elle réussit dans Clytemnestre parce qu'elle pouvait être elle. Tout son travail antérieur dans les différentes « mères » jouées, développant son tempérament lui facilitèrent sa tâche.

Mais quand vint « Britannicus », on lui distribua le rôle d' « Agrippine ».

« Je sentais tout le poids de ma responsabilité (elle devait savoir et connaître son rôle en dix jours). Agrippine..., une mère — mais ambitieuse et au détriment de son fils. »

Ici complication psychologique; personnage à composer, à étudier, à fouiller. L'Histoire et la Légende sont là. Il ne suffit plus de laisser parler et crier sa personnalité à elle. Agrippine existe devant l'Histoire. Aussi après la représentation va-t-elle trouver M. Claretie et lui dit :

« Cette fois, je veux m'en aller... Je veux m'en aller.. Je veux m'en aller. »

Toujours son instinct d'impulsion, son tempérament.

Je passe quelques lignes, et je cite une dernière fois :

« Or, à l'heure présente, où je peux me flatter, avec quelque fierté, de le posséder et de le bien rendre (le rôle d'Agrippine), il y a çà et là, dans ce conflit d'ambition, d'orgueil et d'amour maternel des NUANCES QUI M'ÉCHAPPENT ENCORE. C'est un rôle terrible parmi les terribles, plus effrayant peut-être que Phèdre et qu'Athalie. Que pouvais-je en dix jours, puisqu'après VINGT ET UN ANS de

travail, j'estime que l'on n'en peut donner qu'une INTERPRÉTATION INCOMPLÈTE ? »

Tessandier l'ignorante et l'instinctive est devenue la curieuse de savoir et la réfléchie. Elle sent que le tempérament ne peut guider avec justesse un artiste dans la vie qu'il donne aux personnages imaginés par les littérateurs. Elle raisonne, elle pense, et tout mon cœur d'artiste crie vers elle de gratitude pour cet aveu formidable qu'après vingt et un ans de travail (et quel travail), elle juge qu'elle ne pourrait, ELLE, qu'en donner une interprétation incomplète. Quel culte doit-elle avoir pour Mounet-Sully !

On le voit, dans quelque domaine que ce soit, le tempérament seul ne produit jamais une œuvre parfaite. Et dire qu'il en est qui prétendent que l'instinct suffit en Art...

Voilà trois exemples de différents tempéraments. Ce n'est pas le tout bien entendu. Un terrain riche en documents c'est Rubinstein : mais je ne peux m'étendre. En tout cas il sera intéressant d'analyser un jour quelques modernes.

Le tempérament est donc l'élan de nature qui crée. C'est le génie. La PENSÉE donnera le TALENT.

Le GÉNIE, pour le définir un peu plus scientifiquement, consiste en ceci : Une plus grande partie de notre force nerveuse se résout en une tension unique et crée selon la nature de cette force un état de sensibilité plus grande chez l'un à la musique, chez l'autre à la poésie, chez un troisième aux sciences.

Il y a dans l'harmonie des centres nerveux, déséquilibre (1), en ce sens que certains centres sont plus développés et certains neurones (cellules nerveuses) plus affectables que d'autres.

---

(1) Le mot déséquilibre n'a pas ici un sens péjoratif. C'est un supplément de force locale qui fait plutôt classer le génie au plus haut degré de l'échelle humaine, s'il acquiert le talent.

Des accès de génie peuvent n'être que momentanés selon le plus ou moins grand déséquilibre. Dans ce dernier cas, plus fort sera l'excitant, plus violent donc l'accès, plus momentané sera-t-il et plus courte sera, en Art, l'inspiration.

Il en peut être de même, si moindre est la qualité protoplasmatique des neurones. Ils seront susceptibles d'une fatigue plus rapide.

Pour qu'une œuvre soit construite logiquement, il faut que la coordination des images des objets qui nous entourent se fasse. Ces images provoquent notre jugement d'abord, notre raisonnement ensuite On peut alors « unifier » ses facultés.

Dans les cas d'accès de génie, l'homogénéité dans l'assemblage de ces éléments mnésiques n'existe pas, et, en musique par exemple, l'extériorisation, la matérialisation des impressions sera courte, momentanée. Les fibres sont en quantité moindre. La coordination est impossible.

Des pages sublimes peuvent être écrites, mais il est aisé à comprendre qu'une œuvre écrite dans ces circonstances ne pourra être d'un même souffle, d'une même atmosphère, l'idée prépondérante n'ayant pas été développée, appuyée sur l'observation. Ou bien le compositeur n'aura pas su mettre de rênes à son imagination, si ses accès sont violents, ou bien il n'aura composé que par à-coup. En tous cas, ses impressions étant différentes, sa pensée, sa réflexion ne sera pas venue à la rescousse pour les ordonnancer.

Le génie est donc la faculté de créer spontanément. Et si dans ce travail je ne craignais d'introduire des réflexions de psycho-physiologie, je dirais que :

Suivant que nos neurones seront, de par la qualité de leur protoplasma (ou bioprotéon), capables de se contracter assez violemment, et. aussi, suivant la quantité moindre de protoplasma pour chaque cellule (celles-ci petites), notre genre dans la création s'orientera vers le

style mordant ou léger ; tandis que notre puissance, notre profondeur seront plus notables selon la quantité de bioprotéon de chaque neurone et surtout sa composition plus dense. La plus grande quantité de protoplasma me laisserait supposer une contractilité moindre. Je crois donc que ce cachet de profondeur de certains compositeurs est dû à la densité du protoplasma de leurs neurones.

Peut être la qualité du style sera-t-elle l'incisif, la grâce et la distinction, si le bioprotéon n'est logé que dans de petites cellules, mais dont les prolongements sont nombreux et en constante union. C'est peut-être Grétry, Pergolèse, Mozart.

La richesse et la quantité de bioprotéon, des neurones plus grands, seront peut-être la raison d'être de génies à envergure plus large, plus profonde. Nous posséderions, ainsi, Gluck, Beethoven, Haendel, R. Wagner, J.-S. Bach (1).

Ce qui fait la Pensée dépend d'autres centres. Ceux-ci, les centres de coordination, rassemblent les idées et les pèsent, les jugent, les dirigent. Le rapport matériel qui existe entre les différents centres, les fibres communicantes, établissant l'union entre nos neurones créateurs et nos neurones d'association, de coordination, fait qu'une union intime peut et doit exister dans leurs effets. D'autant plus que les centres de coordination sont éducables.

Je n'insiste pas ici.

La distinction entre la *source* du génie et celle de son genre, supposée, je parlerai très brièvement de la cause qui fait l'artiste plus ou moins complet : c'est-à-dire le génie talentueux dont je parle plus haut.

---

(1) L'étude phrénologique des divers musiciens que je cite viendrait corroborer mon opinion. Il est en effet à remarquer qu'il y a relation entre leurs œuvres et le développement de leur boîte crânienne, qui est en rapport de dimension avec celle de l'encéphale et celui-ci probablement avec la quantité ou les dimensions des neurones.

Ce n'est pas une théorie vérifiée, bien entendu, histologiquement. Ce n'est qu'une hypothèse qui me paraît cependant logique et défendable.

Voici :

S'il y a disproportion entre les neurones créateurs (ceux-ci en petit nombre) et les centres d'association, nous aurons des musiciens comme Mendelssohn qui raisonnent trop leur création, la mesurent au cordeau et retiennent parfois l'envolée de leur génie ou la corrigent trop. En citant ici Mendelssohn, je ne formule aucune critique ; je continue le problème commencé.

Si les neurones créateurs sont en grand nombre, mais toujours inférieur à celui des centres d'association, nous avons les Gounod, les Massenet, les Delibes, etc. :

Gounod qui possède une facilité mélodique remarquable mais aussi les mêmes clichés de commentation orchestrale ; Massenet qui raisonne plus que Gounod, possédant mieux le « métier », dont la création est prodigieuse, mais dont les clichés d'orchestration et de composition sont les mêmes ; Delibes qui chante purement, divinement mélodieux, mais qui chante seulement, qui ne donne pas à sa palette assez de teintes pour avoir ce que l'on appelle de la couleur locale.

Je place dans la même catégorie, quoique possédant plus que les deux exemples immédiats, un degré de raisonnement plus appréciable et même de beaucoup, Bizet, Schumann.

Si les neurones créateurs dépassent de beaucoup l'intervention des centres d'association, si, peu de coordination seulement est possible, s'ils agissent comme l'eau coule, sous la poussée du vent, excités par le flux nerveux, si ce transformateur électrique qu'ils sont, donne un potentiel par trop supérieur au potentiel d'association, nous avons Berlioz, qui, comme je l'ai dit plus haut, crée parfois sublimement, même profondément, mais momen-

tanément. Est-ce fatigue généralisée d'une trop forte excitation qui empêche la coordination de ses idées? Peut-être, car Berlioz me fait l'effet de n'avoir créé bien, que sous la poussée d'un influx nerveux énorme. Sa traduction est belle si ses neurones créateurs sont en bon état : plate, parfois vulgaire si les conditions (vicissitudes, orgueil blessé, etc.) sont autres.

Si les neurones créateurs et les centres d'association sont EN JUSTE ÉQUILIBRE (1), si les seconds se trouvent là pour « faire la police » des envolées des premiers et coordonnent, tempèrent ces envolées ; si les premiers ne se sont pas accaparés de toute notre force nerveuse, nous avons J.-S. Bach, Beethoven, Haendel et, le Maître de tous, R. Wagner. Wagner est un « Unifié ».

Ah ! les incomparables, les sublimes, les incommensurables et talentueux génies...

Qu'y a-t-il de plus naïvement pur que cet Oratorio de Noël, de plus sombrement douloureux et de déclamation de deuil que la Passion selon Saint-Mathieu ? Qu'y a-t-il de plus profondément humain que ce Messie (le Meschiah, l'Oint : non pas le Christ, le crucifié, mais l'Oint, l'homme qui était attendu et qui pourrait être un dieu)? Qu'y a-t-il de plus descriptif, de plus naturaliste que la Pastorale ou de plus pénétrant que la Neuvième? Qu'y a-t-il de plus inénarrablement vrai dans sa *simplicité* (parce que la logique est simple et que Wagner est logique) que tout l'Œuvre de Wagner, ce dieu des autres dieux ? Celui qui créa quand on crut qu'il n'y avait plus moyen de créer ; qui sut se différencier lui-même, s'extérioriser tellement.

C'est alors cette faculté qu'ont ces derniers élus qui s'appelle le TALENT.

Le TALENT est cette puissance de coordination dont je

---

(1) C'est-à-dire de qualité et de quantité suffisantes pour faire un homme supérieur et éducable parallèlement.

parle, des images mnésiques qui sont la source de notre inspiration.

Le Talent laisse nos neurones créateurs produire. Dans le flux de notre force nerveuse ayant accepté le tout, il choisit, il tempère, il rejette ce qui « dépasse le but ou la mesure », il coordonne ensuite, il accentue certains détails, il équilibre tous les éléments qu'apporte notre imagination, notre génie. Grâce à lui tous ces éléments se joignent, s'unissent, se corrigent parfois, se combinent, et, comme les divers rayons lumineux convergent vers un seul état : l'état de lumière, ils convergent vers un seul but : l'atmosphère générale d'une composition. Il est la *Pensée.*

Jusqu'ici j'ai mêlé le tempérament-génie du compositeur à celui de l'interprète. Je vais m'attacher plus maintenant, au travail de ce dernier, et c'est le moment, je crois, de m'étendre sur ce sujet brûlant et rarement admis EN FAIT. Ah, il l'est en théorie, mais...

Je veux parler du rôle de la Pensée chez l'Artiste dans une œuvre lyrique théâtrale d'abord ; plus loin, dans le chapitre sur la Musique, je m'étendrai sur la puissance de la musique comme dans celui de l'Interprétation je m'attacherai à sa compréhension et dans celui du Style dans la différenciation de certains genres : oratorio, mélodie, lied, etc.,

Pour l'interprète donc, au lieu de se contenter du « Je sens cela ainsi », il faut n'admettre que ceci : « Je chante et joue et interprète ainsi, parce que d'abord je le sens et qu'ensuite j'en ait fait l'étude qui me fait conclure ainsi ».

On ne peut mener à bien un rôle que dans ces conditions.

Nous verrons plus loin qu'une œuvre est construite sur des éléments de détail qui en font la base et montrent la manière de la décrire et de la commenter. Il appert immédiatement que la tâche principale de l'interprète sera de

s'extérioriser, d'abandonner en grande partie sa propre personnalité, et, les grandes lignes d'une œuvre saisies et comprises, faire que par les détails il rende avant tout la pensée de l'auteur.

Il peut se faire que le tempérament de l'auteur et celui de l'interprète coïncident et soient réciproques. Mais tout autant que deux personnes ne sont jamais que ressemblantes entre elles, même si la ressemblance est déconcertante, deux tempéraments ne seront jamais « superposables » si je puis dire. Ils auront certainement des manifestations similaires, des tendances pareilles, des théories identiques, mais la forme de ce fond, la compréhension, la manière de le traiter seront différentes et parfois opposées, selon l'angle sous lequel sera regardé un personnage et que chacun aura conclu de la situation. Cette différence résidant dans la physiologie générale des deux individus, dans le tempérament, l'un devant traduire la pensée de l'autre, sa réflexion devra le guider, pour qu'il soit ce qu'il n'est pas.

Dans ces cas de similitude avec peu de vues différentielles, le devoir de l'interprète est déjà d'être fidèle à l'œuvre qu'il défend. Raison de plus pour que dans les cas de vues opposées et de compréhensions différentes, il se soumette à cette Religion, qui veut que lui, le Grand Prêtre de l'Art, il n'existe que pour expliquer une œuvre telle qu'elle se présente. Il ne peut pas la transformer. Y apporter plus de son caractère à soi, peut faire se dégénérer l'œuvre en une expression tout autre que celle que lui a donnée l'auteur.

Comme je viens de le dire, il se peut que l'interprète et l'auteur ne soient pas d'accord : ce fait se présente fréquemment. Si les deux individus n'ont pas à leur disposition le moyen de s'entendre, c'est à l'interprète à s'incliner, à scruter, à disséquer. Je suis certain que s'il a en lui le nécessaire, il finira par sortir de sa nature et par « entrer dans la peau de son personnage » et pourra corriger ou

mitiger les erreurs qu'aurait pu commettre l'auteur, tout en respectant le fond et jusqu'à la forme de ce dernier.

Cela veut-il dire qu'il est interdit à l'interprète de jamais laisser parler son sens artistique et d'avoir recours souvent à son tempérament ? Mille fois non.

Je serais le pire des blasphémateurs si j'osais affirmer une telle opinion. Nier la nécessité de cette première condition pour être artiste ? Mais il n'y aurait pas de plus énorme contresens.

Mais sans le tempérament il n'est pas d'artiste. C'est lui qui fait nos premières vibrations, nos premiers ébahissements devant une manifestation d'Art. C'est lui le foyer de vie qui fait tout rayonner autour de nous ; qui crée en nous les larmes les plus douloureuses, les joies les plus intenses. Mais c'est lui qui nous fait tout oublier, qui fait que tout ce qui n'est pas notre Idéal de beauté, disparaît quand nous nous donnons. C'est lui qui nous fait croire en cette chose surhumaine : « Nous donner, nous donner tout entier à faire vivre non pas des fantoches, mais des êtres humains et des IDÉES ; de vivre ces êtres et combattre pour ces idées, même quand elles ne sont pas les nôtres, ce qui est encore le culte de l'Idée ». Mais sans le tempérament il n'y a pas de création : sans tempérament il n'y a pas de raison de vivre. Sans lui, le *Sacerdoce* d'Art qui nous est échu, ne sera pas un devoir.

Mais... Mais il ne peut pas lui être permis de nous diriger.

Voilà ce que je veux.

Si on tolère çà, si on admet çà, par la force des choses, par l'intensité de vie qu'on lui imprime à la suite de continuelles excitations, il y aura bientôt hypersensibilité, donc hyperexpression. C'est ce qu'il faut éviter avant tout. Il faut que notre expression soit toujours juste, logique, vraie.

Par quels moyens ? Mais le seul qui existe : LA PENSÉE.

La Pensée qui exige la réflexion, la comparaison. Elle éduque notre volonté ; elle développe notre observation des autres et de nous-même. Elle permet d'expliquer ce que nous ressentons ; elle analyse tous les détails et discute leur bien-fondé ; elle tempère, modère, et, par le fait même, assouplit notre cerveau et notre jugement ; fatalement notre raisonnement en sera perfectionné. Tout l'éclectisme qu'il faut pour n'être jamais que le personnage qu'on représente, c'est à la Pensée que nous le devons.

Le tempérament seul est incapable de faire valoir avec exactitude une accentuation, une répétition, un rappel de thème, par exemple.

Ce que j'en dis paraît peut-être bizarre ?

En voici l'explication. Un rappel de thème, un thème tout entier, peut être donné dans une modalité ou avec une modulation autre que celle qui établit nettement un personnage ou une situation. Quoique l'artiste subisse peut-être cette situation, je suis certain que son tempérament ne lui permettra pas de se l'*expliquer* ou de situer avec exactitude ce changement musical. Or, s'il s'agit d'extérioriser, de matérialiser un sentiment noté, quel moyen employer pour s'assujettir à la volonté de l'auteur, si ce n'est la Pensée.

D'autre part une modulation peut être exagérée. L'auteur peut avoir visé à un « effet », et d'un mode mineur passer au majeur sans raison, comme le fait si fréquemment Massenet. Devant une pareille exagération, devant un changement aussi profond dans l'allure d'une page, si l'interprète se laisse aller à l'impression qu'apporte ce changement de mode, son expression s'en ressentira et ne sera plus du tout en rapport avec la situation morale ou la psychologie du personnage. Ce sera le moment de faire venir à la rescousse son bon goût et sa réflexion.

Cette accentuation, ce rappel dont je viens de parler, n'existent parfois qu'à l'orchestre. Si la Pensée est exclue

du travail de l'interprète, ce commentaire orchestral passera inaperçu et ne sera qu'une non-valeur. Or, l'auteur dans son travail d'ENSEMBLE (chant et commentaires orchestraux) a insisté sur l'idée qu'il souligne : soit pour rappeler sa source, soit pour rappeler le personnage qui l'exprime ou qui l'a exprimée et dont on parle, etc.

Si l'artiste n'est pas en harmonie d'expression, chantée ou mimée ou d'attitude, avec elle, si son geste n'indique pas cette union intime qui doit exister entre la cause et l'effet ; si le personnage qu'il réalise n'est pas cette même idée de deux êtres différents (l'auteur et l'interprète), il y aura heurt, déséquilibre.

Je ne veux pas dire que la pensée exige un travail mathématique qui conduirait à la sécheresse et anéantirait le tempérament. Non, et j'insiste, elle doit chercher la Vérité et tempérer les envolées d'une nature trop excitable. Or, c'est le cas des artistes.

Par la Pensée seule se vérifie la volonté de R. Wagner qui dit que : « *Interpréter c'est créer.* »

Les Éléments de l'Interprétation

Si l'on dit d'un interprète qu'il crée, on le dit surtout d'un compositeur. Sans vouloir lui contester une telle qualité, je veux établir un parallèle entre les deux et conclure avec Wagner que c'est l'interprète qui est le plus grand créateur des deux.

En effet, le compositeur met au monde en traduisant ce qu'il voit, entend ou ressent à travers son tempérament. Tout en respectant le Logique et le Vrai, il lui est permis de voir à travers ce prisme qu'est sa nature, miroitant et enluminant et décomposant. Il crée en rapport direct avec sa sensibilité. Il donne donc la vie à une œuvre par la juxtaposition d'éléments qu'il transforme, qu'il adapte toujours à sa personnalité, tout en respectant leur essence.

Si son tempérament est équilibré et en harmonie avec le sujet, et je n'admets pas d'autre condition pour qu'un compositeur soit un Artiste vrai et remplissant son rôle, la réflexion et le raisonnement sont de venue secondaire. Il se pénètre lentement de l'atmosphère en laissant s'imprimer en lui le caractère du sujet.

Les grandes lignes comptent surtout. C'est l'idée générale, le sujet dans son ensemble, qui fera sa création.

Si j'analyse psychologiquement son travail, je peux conclure que les détails de son œuvre découleront de l'idée générale, et d'eux-mêmes, et au fur et à mesure de la mise au jour de son œuvre.

C'est, à mon avis, une sorte d'incubation (je ne trouve pas de mot plus juste) qui se fait et d'où surgira son expression musicale. Son raisonnement lui est subséquent. La discussion avec soi-même ne vient qu'après l'inspira-

tion et parfois même après *la documentation et l'écriture.* Son cerveau, sa Pensée n'aura à intervenir que dans l'affinement des détails, leur exactitude, dans leur assemblage et leur harmonie. Ce travail quoique d'une importance capitale laisse toujours au compositeur la latitude de donner à son œuvre une forme qui lui est propre.

Ce travail de la pensée tel que je l'exige ici, c'est-à-dire une réflexion autre que celle de l'effet harmonique, *la vérité dans la phrase* (1), n'est pas admis comme nécessaire par beaucoup de compositeurs. Ils prétendent qu'un travail de psychologie où ils calculeraient l'effet et la cause donnerait un ton de sécheresse à leur composition et ils clament très haut que l'Art ne se calcule pas. Je leur dirai qu'une telle compréhension du mot psychologie est une erreur et je suis certain que Wagner, lorsqu'il demanda à Hans Richter si le trait de cor qui souligne la sérénade de Beckmesser était jouable et que Richter lui répondit que tout en pouvant être exécuté il n'en serait pas moins criard et nasillard, je suis certain, dis-je, que Wagner pratiquait ce mode de travail, puisqu'il dit en riant à Richter : « C'est ce que je veux... »

Le mot calcul est donc gros et ces compositeurs confondent s'ils croient que dans mon esprit le rôle de la Pensée et de la recherche est synonyme de calcul froid et mathématique.

Il est certain que Haendel, Bach, Beethoven, César Franck, Wagner, n'ont pas dosé une expression, ni ne se sont pas acharnés sur un effet, et que le Messie, la Pastorale, l'Héroïque, la Neuvième, les Béatitudes, la Procession, la Tétralogie, les Maîtres Chanteurs et même Louise de Charpentier, sont des œuvres plus senties que calculées. Mais il est pour moi assuré que ces œuvres AVAIENT ÉTÉ PRÉPARÉES et pesées d'avance. Non pas pesées comme, dans un laboratoire, une expérience, ou calculées comme le

(1) Je n'ai qu'à songer aux esquisses de Beethoven.

ferait un architecte, quoique les « Maîtres » aient pris onze ans avant de paraître, la « Tétralogie » des années aussi, de même que « Louise » et la Neuvième, mais pendant de longs jours, pendant de longs mois et de longues années, leurs auteurs ont observé, étudié tout et tous autour d'eux, de sorte que leur sujet au lieu d'être d'un jet, est l'application de patientes études « a priori ». Ils ne sont pas des architectes et des géomètres, ils sont des créateurs d'idées, mais basées sur l'architecture et la géométrie.

Si même ils n'ont pas « observé » et tiré des conclusions de ce travail, ils ont subi l'esprit des autres. S'ils sont un Beethoven, par exemple, cette influence des autres leur a servi et les a fait progresser.

Ainsi pour le colosse de Bonn, on le dit peu instruit. En admettant cela, il est certain que la protection de l'archiduc Rodolphe, qui fut, son élève, et son séjour fréquent à la cour et ses relations avec les nobles, ont affiné la nature de cet incomparable compositeur. Je ne peux ajouter foi, du reste, à cette opinion que Beethoven n'était pas instruit car, quoi qu'on dise, lire Homère, aimer Plutarque, et affirmer que seuls l'Art et la Science octroyent la divinité, et savoir s'en imprégner, n'est pas le fait d'un ignorant, mais bien plutôt celui d'un intellectuel. Et je mets, de plus, en doute que Gœthe se serait honoré de ses relations avec un cerveau non cultivé.

Fermons cette parenthèse et revenons-en à nos moutons.

La création du compositeur permet donc, j'insiste, tout en étant logique et psychologique et archaïque, une traduction par lui-même. Cette traduction forme l'atmosphère générale de son œuvre. De même qu'on reconnaît un Victor Hugo et qu'on le distingue d'un Lamartine ou d'un Musset ou d'un Leconte de Lisle ou d'un Verhaeren ou d'un Maeterlinck par la forme et sa manière de traduire un sentiment, de même on distingue un Beethoven d'un Mozart ou d'un Wagner.

De cette façon, le travail du compositeur ne peut être que subséquent à l'inspiration et son premier travail d'écriture qu'une prise de notes, si je puis dire.

En effet, le moyen d'équilibrer une œuvre dans ses détails ne se fait qu'en confrontant ces détails entre eux et eux-mêmes ne naissent que de gestes ou d'images antérieurs. C'est leur confrontation qui établit la comparaison, d'où naîtra l'œuvre.

Toute différente est l'acception du mot « créer » pour l'interprète. Son tempérament ne peut pas être la source de son interprétation ; nous le savons. Il ne peut pas se contenter de l'effet produit sur sa sensibilité par l'œuvre qu'il a à chanter. S'il s'y soumet, cet effet sera la traduction *par lui-même d'un sujet traité par un autre* : il sera ce qu'est le chanteur. Il s'attachera à l'impression que lui aura faite ce sujet ou ses situations dramatiques et les *moyens* employés par l'auteur pour définir ses personnages, pour les décrire ou pour commenter une situation psychologique, seront alors lettre morte. Or, tout autant qu'un tableau n'existe que par l'ensemble de toutes ses teintes, une étude psychologique n'a de valeur que par toutes les observations de détail qui caractérisent la MANIÈRE de l'auteur.

C'est l'étude de ces moyens, l'approfondissement de cette manière qui fera que l'impression première reçue et l'idée que l'on en a conçue à ce moment peuvent se transformer du tout au tout. Ce ne sera que par eux qu'elle se situera. Ce travail sera donc d'abord analytique, synthétique ensuite.

J'admets, nous l'avons vu, qu'il peut exister entre compositeur et interprète des points de ressemblance de tempérament, en ce sens que leurs désirs sont souvent conformes, leurs théories réciproques. Mais ce n'est pas cela qui peut compter dans une interprétation. Car cette réciprocité, cette ressemblance n'existent que pour l'état général de leur sensibilité et ne sont qu'apparentes. Que l'on

pousse un peu l'étude de leurs individualités, on devra conclure à des différences profondes.

Eh bien, c'est surtout à ces points différentiels que l'interprète doit s'attacher. Les quelques points de ressemblance ne peuvent peser lourd dans l'équilibre qu'il s'agit d'établir entre l'auteur et l'interprète. Son « MOI » doit disparaître, en partie du moins, et son tempérament n'être ici que secondaire. C'est toute sa volonté qui doit le conduire dans son interprétation à se pénétrer du sujet et, avant tout, à l'assouplir et se faire l'esclave de la manière de comprendre de l'auteur.

Ainsi : Un même sujet traité par différents auteurs n'offre aucune ressemblance musicale entre ses différents développements.

Pour ne prendre parmi les nombreux « Faust » (j'en ignore le nombre exact), d'après Gœthe, que les quatre qui durent encore : celui de Schumann, la « Damnation » de Berlioz, le « Mephistophele » d'Arigo Boïto et le « Faust » de Gounod... Quel monde n'y a-t-il pas entre eux?

Celui de Schumann qui suit presque dans chaque page le « caractère » du légendaire personnage avec les poussées de ses désirs vers la Force et son Idéal de jeunesse :

Berlioz qui fait de son Faust un neurasthénique désirant à ce moment telle chose, à tel autre, telle autre chose; le désirant parfois sublimement, c'est entendu, mais...; invoquant la Nature et ne la subissant pas; poète à ses heures, mais sans pénétration, constatant ce que l'Univers a de grandiose et ne s'y assujettissant pas :

Boïto qui fit de Faust un être qui permet surtout de « composer » un Mephisto terrible :

Et Gounod, qui mit au monde un Docteur Faust aux phrases claires, mélodieuses, si pures qu'il en est à l'eau de guimauve.

Puisque trois de ces Faust sont des ténors, si le même artiste a à les chanter et tous trois appartiennent au même genre de voix, s'il le fait uniquement selon son tempéra-

ment, qu'est-ce qui différenciera le Faust-Gounod-homme du monde, aux sentiments en dehors, de celui de Berlioz?

Créer, ici, sera donc faire surgir au moment voulu ce qui différencie le tempérament et la compréhension du sujet de l'auteur de ceux de l'interprète. Créer pour ce dernier sera s'extérioriser, se faire un autre « MOI ». Et cela doublement, en ce sens qu'il devra d'abord être ce que la Vérité lui commande, c'est-à-dire le personnage tel qu'il est et ce qu'il est, et ensuite ne l'être que comme la volonté du compositeur l'a établi. De plus, il devra faire vivre pour tous ce qui n'est qu'à l'état de « vie latente ».

Car c'est bien à l'état de vie latente qu'existe une œuvre, n'est-ce pas? C'est bien, sans vouloir faire un jeu de mots déplacé, l'état « d'attente » dans lequel gît une composition avant son exécution. Tous les éléments de vie sont contenus en elle, ils sont mêlés, combinés (au sens accordé par la Science à ce mot « combinaison » : union tellement intime qu'il est impossible d'en pouvoir distraire un élément sans entamer le tout).

Les impressions, les sentiments, les idées se pénètrent. L'un envahit l'autre : ils se superposent, ils s'éclaircissent, s'assombrissent, se répètent avec ou sans changement d'intention, parfois même se rappellent-ils simplement en empruntant à leur propre entièreté une partie.

Wagner pense en disant qu'interpréter c'est créer, à toutes ces impressions, à ces sentiments, ces idées, si différents déjà d'un individu à un autre qui ne sont pas des artistes, si profondes, si dissemblables pour nous.

Or, l'interprète doit défendre TOUJOURS ce qui n'est pas lui. Il doit souffrir, pleurer, rire, aimer selon les indications du musicien. Sa personnalité n'est que secondaire et parfois il se fait qu'il est obligé de la transformer. Il ne peut plus n'être que lui, il faut donc qu'il CRÉE une autre individualité que la sienne.

Et, comme on dit d'un monument construit, que toutes

ses briques, tous ses boulons, tous ses bois sont agencés; que l'architecture est achevée; que tous les ornements sont appliqués, mais qu'une chose y manque : « LA VIE » que lui donnera le ou les habitants ou visiteurs, on dira d'une œuvre lyrique que ce qui manque, c'est la vie de mouvement; c'est sa matérialisation et que seul l'interprète peut y réussir.

S'il y réussit, il sera cet Être infini et magnifique qui fera surgir l'idée maîtresse d'une œuvre, qui « sortira » de soi-même pour être elle, qui fera qu'une œuvre non interprétée et qui ressemble ainsi à un coffret de bijoux fermé, deviendra lumineuse. Il fera tellement corps avec la création du compositeur, il se sera tellement identifié avec la psychologie, que peut-être le compositeur y fera des découvertes, quoiqu'il se rendît compte de la valeur de certaines sonorités, de certaines périodes mélodiques, de certains timbres instrumentaux et de leur combinaison.

Il devient ainsi l'indispensable, le semeur de vie, l'élément principal d'un opéra.

N'est-ce pas une comparaison juste que de dire qu'une œuvre ressemble à une graine? Tant que celle-ci n'est pas mise dans un milieu « adéquat », tant qu'on ne lui donne pas la terre avec ses sels, son humidité, tant que le soleil ne lui aura pas donné sa chaleur, l'électricité ou l'ozone des orages sa pureté, elle ne germera pas.

Et cependant elle a en elle l'existence ou plutôt les moyens de vivre. Fournissons-lui ces agents indispensables, d'elle surgira la vie. Elle grandira, se transformera, portera des fruits. Sa « vie latente » deviendra « réelle ».

Qui peut les apporter à une œuvre sinon l'interprète. Lui seul peut combiner ces agents avec ceux que possède sa propre nature. L'incisif du mot par l'articulation, le son, la couleur de sa voix, le caractère de son jeu, le respect dans son chant de la chose écrite, la vérité dans ses attitudes, sont la terre qui fera vivre intensément l'œuvre-graine à lui confiée.

N'est-ce pas qu'une œuvre est bien à l'état de vie latente avant son exécution?

Comment y réussir? En respectant les moyens matériels dont use le compositeur, et les éléments de représentation des personnages. Nous allons parcourir ces derniers et réléguer les autres au chapitre de la musique.

Aussi, puisque l'interprète donne la vie, puisqu'il crée, quelle responsabilité n'assume-t-il pas au moment où il choisit cette carrière? Je considère que ce jour-là, un pacte s'est fait, un serment, tacite il est vrai, mais indéniable, s'est prêté. Il a juré de mettre son cerveau, tout son cœur, toute sa vie dans l'étude et dans l'exécution de ce qu'il chante.

Tant pis pour celui qui taxerait cette opinion de fausse ou seulement d'exagérée. Il ne sera jamais un Artiste, un « PUR ».

Aussi de quelles difficultés n'est pas hérissé son rôle? Mais difficultés simplement d'observation, car j'exige que son observation soit présente dans tout son travail, préparatoire et d'exécution, afin qu'il lui applique les études préalables tant littéraires que musicales, et soit son guide.

Au cours de toute œuvre bien construite nous rencontrons les bases qui ont présidé à sa construction. Ces bases sont donc à la disposition de ses recherches.

Faisons maintenant, abandonnant la théorie, une courte étude de ces bases.

Nous avons :

I. — L'histoire proprement dite des personnages et des époques;

II. — L'histoire du costume, des armes, des meubles, des harnachements;

III. — Le maquillage et le grimage;

IV. — La psychologie des personnages, la musique psychologique;

V. — Les attitudes, les gestes, la mimique;
VI. — La voix, le son;
VII. — L'articulation;
VIII. — L'histoire des religions.

Les bases que nous apporte la Musique sont tellement importantes, que je lui consacrerai un chapitre spécial.

I. **Histoire des personnages et des époques.**

Est-ce que le titre ne suffit pas? Et faut-il vraiment insister sur la nécessité de respecter les « FIGURES » qui nous sont restées et qui donnent parfois leur nom à une époque, et même à un siècle?

Depuis la plus reculée antiquité, l'Histoire est partagée en chapitres et en livres. Cette division n'est pas fictive : elle est basée et limitée non seulement par des faits de guerre ou de politique, mais par des productions intellectuelles d'un cachet, d'une tendance, d'un genre différents.

Or ces productions, ces œuvres littéraires, picturales, sculpturales, ce cachet, sont le reflet des idées du moment.

Les Grecs de Phidias, d'Euripide, d'Homère, d'Eschyle, de Socrate ne sont pas les Grecs d'aujourd'hui : Ponce Pilate, le Christianisme, Claude, Néron, la Papauté du Moyen âge, sont des époques italiennes et des puissances qui n'ont aucun rapport de caractère immédiat avec les Italiens modernes ou l'Italie de maintenant.

Si on avait à interpréter une page de ce XVIIe siècle, par exemple, dont Victor Hugo dit : « C'est un siècle très byzantin; il eut la naïveté corrompue et la férocité délicate, variété curieuse de civilisation. Un tigre faisait la petite bouche. Mme de Sévigné minaude à propos du bûcher et de la roue... », si on avait à interpréter une page du XVIIe siècle, à donner une idée, si pas photogra-

phique, du moins un aperçu, à y pénétrer donc, que ne faudrait-il pas faire pour se documenter?

On verrait que Henry IV nous apparaîtrait meilleur qu'on ne nous l'enseigne ; le frivole « vert galant », le volage souverain serait la bonté qui pardonna souvent et voulut pardonner, même jusque sur l'échafaud, à Biron ; l'époux de Marguerite de Valois nous serait l'époux « malheureux » plutôt qu'...irréfléchi ; que la Montespan, telle qu'on nous l'apprend à connaître, n'est pas l'amie de la Voisin qu'elle était ; Sardou se charge de nous le dévoiler ; que le volage Louis XIV n'est le « Roi Soleil » que tant qu'on l'envisage comme souverain ; que ne devient-il pas quand il n'est que l'homme? Et dans la suite? Napoléon serait pire ou meilleur qu'on le représente, qui sait? Et Bismarck, au lieu d'être l'homme de toutes les volontés, le chancelier de fer, l'amour incarné de la Patrie, ne serait que l'individu de la dépêche d'Ems. Etc., etc.

Toute l'Histoire, celle de France, de Belgique, d'Angleterre ou d'ailleurs, fourmille de « Figures » qui font des types, et d'idées diamétralement opposées entre elles.

Le Moyen âge, la Féodalité, ont leur cachet particulier. Leur architecture, qui est un des reflets principaux du caractère de l'époque, leur littérature, leurs qualités, que nous n'avons plus, leurs défauts, font que ces époques sont telles.

La Renaissance, ce XVIe siècle qui succède au Moyen âge et porte si bien son nom, qui fit renaître l'esprit et lui donna le moyen pratique et sûr de perpétuer ses travaux par le perfectionnement de l'imprimerie, je n'en veux parler que pour ses effets sur l'Art ; avec ses minuties, son culte du détail fini, il n'a aucun lien, pas même de parenté éloignée avec notre époque, où tout marche à l'électricité, où le bien-être est recherché, sans qu'on l'unisse au Grand et au Beau.

Si donc un artiste de ces jours a à faire revivre un personnage des « temps jadis », que sera son interprétation

s'il ne se documente historiquement? Que sera-t-elle, par exemple, s'il donne le duc de Mantoue (qui n'est autre que François Ier) de Rigoletto, avec la compréhension des choses de nos jours.

Il n'y a pas, pour nous, que l'Histoire des personnages officiels que nous représentons. Pour ce qui nous occupe, il y a aussi l'Histoire du Théâtre et des comédiens. Celle-ci plus aride et plus difficile.

Je ne veux pas admettre ce qu'on a coutume d'appeler en terme de métier les « traditions ». Il y en a de bonnes, mais plus souvent de très mauvaises au point de vue psychologique. Il faut les mettre de côté pour ne s'occuper et même ne se préoccuper que des conditions scéniques (plateau, décors, étages qui partageaient la scène lors des représentations de certains miracles, etc.) et des habitudes dramatiques du moment.

Ainsi, je suis certain que les prêtres qui prêtaient leur concours aux miracles, ne différenciaient pas leurs sentiments de religieux de ceux qu'ils éprouvaient comme acteurs : et que leur art dramatique se continuait dans leur sacerdoce. L'officiant religieux puisait son onction, dans l'interprétation de son rôle.

Les acteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, étaient entourés sur la scène des marquis et autres nobles. Quoiqu'ils prétendissent jouer pour le parterre, c'étaient les suffrages des seigneurs surtout qu'ils s'efforçaient d'obtenir. Le caractère des « Précieuses », je dirai des « Précieux », cela sera plus exact, a influé sur la littérature dramatique à cette époque. Le théâtre de la Révolution de 89 a son genre et son essence. Antoine a apporté dans la mise en scène et dans le débit de profonds changements. Gémier continue.

Tout cela, je ne peux que l'effleurer ici, établissant que l'interprétation a son Histoire, et qu'elle doit s'inspirer de l'esprit qui régnait à l'époque où se situe l'action.

Je n'insiste pas.

II. — Histoire du costume, des armes, des meubles, des harnachements.

De l'aperçu précédent découlent les mêmes conclusions quand il s'agit des armes, du costume, des meubles et des harnachements.

Le « Roi Arthus » habillé en Louis XIV, par exemple, provoquerait le rire. Et cependant !..

Si les anachronismes ne sont pas toujours aussi graves, ils méritent souvent une désapprobation sévère.

J'ai vu (pour ne rester que dans le répertoire courant) des Roméo qui s'étaient accaparés de la fantaisie la plus extravagante. Ce fut le cas aussi pour la première représentation à Paris des « Maîtres-Chanteurs », nous dit Maurice Kufferath.

La plupart du temps on oublie même que chaque époque, chaque pays, et, dans ces pays, certaines contrées, s'étaient spécialisés dans leurs modes. Le XV[e] siècle à Venise se fait remarquer par le goût des brocarts, des soies, des broderies, des velours lourds et cossus ; des teintes voyantes, le rouge surtout : Florence lui faisait concurrence.

Un détail du costume très peu respecté est la chaussure. Dans l'antiquité, les Orientales marchaient pieds nus ; les Égyptiennes y étaient forcées par leurs maris qui leur signifiaient ainsi qu'elles avaient à rester à la maison ; eux se chaussaient de papyrus ; les Grecques et les Romaines avaient la sandale de cuir, d'écorce ou de métal (fer, airain, or ou argent) ; les Indiennes de jonc, ou de bois ou de soie ; les Chinoises aussi. Ce fut Auguste qui, à Rome, inventa le talon, afin de rehausser sa petite taille ; les prêtres en usaient les jours de fête. La teinte des chaussures fut, pour les Romaines, blanche ou rouge. En France la chaussure féminine fut à peu près toujours le soulier de soie ou de drap ou de velours ; la forme n'en changea

guère, la robe longue et à traîne cachant le pied. Sous Philippe le Bel (1268-1314), les bourgeoises étaient chaussées de gris d'où le nom de « grisettes ». C'est au XVIe siècle, sous François Ier, que le talon haut commença à être de mode ; il vint d'Espagne. C'est à la même époque qu'on inventa les mules et les pantoufles pour reposer le pied du talon haut. Ceci en passant et afin d'attirer l'attention.

Les Basques, les Bretons, les Polonais, les Espagnols, les Arabes, etc., ont leurs costumes, leurs armes. Toujours c'est l'ensemble des éléments qui fait leur caractère, qui donne naissance à la coupe du costume, ou à la teinte de l'étoffe. Les pays au climat chaud usent de teintes claires ou voyantes ; leurs indigènes se drapent ou s'habillent d'étoffes bigarrées, et aux couleurs opposées. Voyez l'Espagne. Les pays froids préfèrent les teintes sombres. Voyez la Russie et la Scandinavie.

Dans les différentes classes d'un pays ou d'une contrée, la qualité des tissus différait. Les brocarts, les soies, les velours n'étaient portés au XIIIe jusqu'au XVIIIe siècle que par la noblesse. Les velours et le drap étaient la marque de la bourgeoisie aisée ou riche (les orfèvres, par exemple) ; la laine ou la bure restaient au peuple.

Dans certains pays d'Orient cette distinction n'existe pas. Il y a celui qui s'habille et celui qui n'a qu'une « loque » pour se « parer ».

Malheureusement, ou heureusement suivant les circonstances, les nécessités scéniques exigent parfois des concessions et la vérité s'en ressent. Cependant il n'est pas tolérable que ces concessions dépassent la mesure.

On tolère déjà qu'un Lohengrin arrive couvert, au lieu d'une « blanche armure », d'un justaucorps de drap brodé. L'armure complète est très lourde, et il est sensé de ne pas charger le chanteur d'un poids qui ne ferait qu'ajouter à celui du rôle. Mais admettre un Lohengrin tout de fantaisie, au casque dont le cimier ressemble à un tortil de baron (j'en connais, même à la Monnaie et à l'Opéra de

Paris) ou bien se mettant à l'ombre des ailes d'un cygne; au bouclier petit, c'est-à-dire ne le couvrant que jusqu'à mi-cuisse, qui tient du bouclier romain, grec, gaulois, sans être ni l'un ni l'autre, alors que son bouclier devrait se rapprocher de la forme de celui des Templiers, est pis que de l'anachronisme, c'est un crime de lèse-conscience.

Pour Faust, qui se situe en pleine Renaissance, il a fallu des années pour qu'on s'incline.

Je me rappelle des gravures des XVIIe et XVIIIe siècles. Elles nous montrent des Horace, des Cinna, habillés en Louis XIII ou XIV. Une espèce de casque empanaché, une cuirasse à peu près à la romaine, mais se terminant par la jupe qui tombe jusqu'au-dessous des genoux. Le glaive y est une rapière. Il a fallu Talma et l'appui de Napoléon Ier, pour changer tout ce fatras et remplacer ces anachronismes par la vérité.

Nous n'en sommes plus là heureusement. Mais il y a du relâchement en nos beaux pays latins.

J'ai un jour pu assister à des représentations shakespeariennes, données par des Danois. Ce fut une vraie jouissance. Aucun détail d'histoire, même dans le décor, n'était omis. Aucune concession n'était faite au goût d'aujourd'hui. L'Hamlet que j'ai vu là était situé de façon magistrale. Les acteurs subissaient l'effet du cadre, le public aussi du reste. Les jeux de lumière avaient comme base cette lumière grise, terne, qui était comme le manteau fait pour abriter le crime du roi et couvrir la douleur d'Hamlet. De sorte que cette sublimité de Shakespeare, que l'on voit toujours à l'opéra encadrée de clarté ou d'architectures parfois même latines, ou en tous cas habillée à la vénitienne, me donnait une telle impression, que c'est la seule fois, réellement, que j'ai vécu Hamlet. J'avais avec moi des camarades français qui partageaient les mêmes sentiments.

Mounet-Sully était dans ce même rôle très beau de tenue, de geste et de ligne (il était trop beau peut-être),

mais ne me donnait pas cette impression de vérité, de mélancolie farouche, de souffrance profonde. Peut-être était-ce le cadre, ou le caractère de race française. J'y ai vu aussi Sarah Bernhardt... Hélas!!!

Une seule chose que je critiquerai sévèrement chez les Danois dont je parle plus haut, c'est l'emploi d'épées de combat *modernes* à coquille, pour le duel d'Hamlet et de Laertes. Et elles étaient mouchetées... bon dieu ce qu'elles étaient mouchetées!!!

La vérité du costume est souvent chose négligée en Art lyrique. C'est Radamès qui rentre d'avoir guerroyé contre les Éthiopiens, tout pimpant et reluisant. Sa cuirasse, ses cnémides, son casque sont de vrais miroirs. Peu s'en faut qu'on ne lui mette des gants blancs. Caruso se PARE de bijoux, etc.

On oublie trop souvent que la MODE dont je parle plus haut, était inspirée par la mentalité de l'époque et en était le reflet. L'époque d'une domination qui se mêlait tant aux batailles qu'aux conflits de l'esprit, voudra « paraître » dans toute sa splendeur, et, le faste, les dentelles d'un Louis XIV, succèdent à la sobriété d'un Charles IX malade, sous le coup des intrigues de sa mère Catherine de Médicis et des massacres de religion, de la Ligue, etc., en passant par l'hésitant et avare Louis XIII et l'ami du peuple, le « père » du peuple, Henri IV. Ce fut une explosion de richesse que même les mignons de Henri III ne s'étaient pas permise. Était-ce une conséquence logique de ce désir de Richelieu de chercher à amoindrir la noblesse?

A côté du besoin de « paraître », il y avait le besoin de vivre. Vivre par les combats (le Moyen Age), et des combats à outrance où la sauvagerie donnait au vainqueur le droit de vie ou de mort sur le vaincu. Les besoins de se défendre contre les attaques d'individu à individu ou de seigneur à seigneur. Les châteaux-forts sur les escarpements n'étaient bâtis qu'à cause et en vue de ce besoin de défense.

A certain moment on n'admettait que les combats de force, à lourdes armes, en masse; à d'autres, lorsque les guerres nous apportèrent les canons et la poudre, les armes s'allégèrent. De sorte que, plus le moyen de s'entretuer de loin augmentait, plus le moyen de défense diminuait.

On pourrait ainsi passer en revue tous les temps, on verrait que le costume, tout comme aujourd'hui, était nécessité soit par des besoins matériels, soit par des besoins d'ordre moral (ou immoral) et que, tout autant que le style des auteurs, le costume dénote le caractère d'une époque ou d'un peuple.

Les *armes* sont sujettes, autant que le costume, à des erreurs.

J'ai vu un Roméo, et cela nullement en « province », qui se défendait dans la scène du duel avec une rapière Charles IX. C'était un précurseur!

Non seulement le dessin ou les dimensions des armes, mais leur maniement et leur complication, sont à connaître. Je me contenterai de penser aux assauts particuliers, bien entendu, car je veux rester dans le cadre du « Manteau d'Arlequin », et ne pas faire un traité d'escrime.

Nous assistons souvent au théâtre à des prises d'armes menées sans le moindre souci de l'exactitude, et je n'ai vu que rarement tenir convenablement une croisette, une rapière à garde Charles IX ou l'épée à verrou (ou verrouil) Louis XV, dites aussi « à la financière ». Pourquoi? A la croisette et à la rapière le combat se faisait autant de taille que d'estoc et la garde se tenait l'index et le médius recourbés sur les quillons, tandis que la fusée se tenait à pleine main. On frappait à la tête, au corps, aux jambes, au pied même; tout était permis, et le coup de Jarnac (1547) est resté célèbre.

Le glaive romain se maniait plus dans la taille et le gladiateur visait surtout la tête et le corps.

La garde d'assaut différait selon l'époque, et selon l'arme même. Mais je ne peux ici donner un cours, c'est pourquoi, ayant parlé de certaines armes et de leur maniement, j'en citerai deux autres, pour l'assaut, parce qu'elles sont celles les plus fréquemment rencontrées au théâtre, et procédant, la première comme maniement, de celle des siècles précédents : l'épée Louis XIV, plus légère et plus effilée que la rapière, voulait une garde en rapport avec son jeu qui se faisait surtout d'estoc ; la pointe, comme pour l'épée moderne, se tenait à hauteur des yeux de l'adversaire. Celle de Louis XV, plus de parade que de combat, légère, courte, avait la garde basse.

Tout cela, et bien d'autres détails encore, doit être respecté.

Ah ! le public n'est pas toujours au courant de ces détails ? N'oublions pas qu'il vient nous voir de confiance et que si nous l'induisons en erreur, il y a malhonnêteté. S'il ne considérait pas notre Art comme un moyen de l'instruire, si la masse ne nous prend pas pour des éducateurs, ne jouons ou ne chantons pas pour elle, mais bien pour le « Monsieur » qui fait exception, pour le connaisseur dont la critique seule a de l'importance... ou pour nous-mêmes. Un bijou n'a pas moins de valeur parce que seul un raffiné « saura » le contempler. Un livre de science ne perd rien de son caractère parce que compris de quelques-uns seulement.

Les *harnachements* entrent dans la même catégorie de recherches que les armes, quoique de moindre utilité au théâtre. Et pour cause.

Les *meubles* sont en général plus recherchés et plus exacts dans leur forme totale, quoique cependant plus de respect de ce qui fut serait souvent de mise.

Le *décor*. Quoique ceci regarde surtout le metteur en scène et non point directement l'interprète, la vérité du décor, situant admirablement l'atmosphère d'une œuvre,

aide à l'impression que reçoit l'artiste, donc le sert dans son interprétation. Le décor influe à égale force que le beau ou mauvais temps. C'est une chose connue des artistes. On est tenté de parler bas dans l'isolement nocturne ou dans un monument aux vastes proportions, par exemple. Un décor agit sur notre impressionnabilité et notre sensibilité, et ajoute sa force à notre expression. Il y a lieu de le soigner. C'est souvent un moyen de comparaison. Le décor est le cadre qui finit une œuvre.

Le costume peut situer un « type ». Le métier ou les conventions font alors plus que le caractère même du personnage. Cela se voit quand il s'agit d'habiller un ouvrier par exemple, le médecin classique, etc.

Nous quittons maintenant le domaine de la documentation positive pour celui de la documentation psychologique. Nous entamons par le fait ce chapitre :

III. — **Le maquillage et le grimage.**

Certains types sont conventionnels comme « tête ». Le banquier ou l'homme d'affaires étaient ou sont encore représentés affublés de « favoris » reliés à la moustache, surtout si ces personnages sont à camper dans un sens péjoratif. Le médecin est orné d'une barbe ou de favoris touffus à leur base.

Tout comme pour les costumes et les armes cependant, il faut recourir à la mode de coiffure ou à la taille de la barbe de certains pays et ne pas généraliser.

Citons quelques types classiques.

En Russie les cheveux longs, la barbe large en éventail et hirsute sont le conventionnel ornement du moujik ; nous connaissons le prototype de l'Américain, absence de moustaches, une barbiche allongée ; de l'Espagnol avec ses « plaquettes », etc., etc. Ces « types » ne doivent être respectés que quand il s'agit de les représenter ainsi avec

raison. Car à notre époque on trouve par exemple beaucoup plus d'Américains complètement rasés que barbus. Mais s'il y a lieu d'user de convention, il faut la respecter, et celle que le citadin abandonne est presque toujours conservée par le peuple ou le villageois.

Le métier apporte incontestablement un changement physique extérieur chez un individu. Et lorsqu'on dit qu'on peut définir, par les lignes de la main, par exemple, certains détails du caractère d'un individu, je ne m'étonne pas. En effet un tel caractère provoquera un tel geste, qui deviendra coutumier. A la longue, la peau se différenciera par des rides ou des callosités à l'endroit où ce geste se répète. Par l'observation de ce fait, la « liseuse » peut conclure d'une chose exacte par les lignes de la main.

Sur le visage nous rencontrons des signes de joie, de tristesse. Certaines rides, entre les yeux à la base du nez, dénotent un esprit réfléchi et chercheur, c'est un fait ácquis.

Les yeux, les yeux surtout, ces « miroirs de l'âme », font transparente pour l'observateur, la mentalité d'un individu. Des yeux petits, allongés, aux paupières épaisses, sous des arcades sourcilières proéminentes font penser à un être dont l'égoïsme est poussé par cette théorie : « qu'importent les moyens... ».

Inutile de dire qu'ici l'observation est tellement de rigueur, que même dans la vie courante on a coutume de juger « a priori » un individu sur sa physionomie. Que de fois dans notre entourage n'entendons-nous pas dire : « Un tel ne me plaît pas ; il a un visage qui ne me revient guère .» La sympathie ou l'antipathie sont inspirées souvent par l'abord de la personne qu'on rencontre.

Des détails de cette importance doivent être retenus afin de les appliquer le cas échéant.

Avant d'examiner quelques types particuliers, brutal, insensé, hypocrite, autoritaire, pataud, renfermé,

entêté, etc., qui seront plutôt des exemples passagers que des études, prenons quelques grandes généralités de types de races. Sans penser à leur stature, à leurs allures ou à leur psychologie, retenons les traits essentiels de leur visage, afin de rester dans les limites des transformations que le maquillage et le grimage mettent à notre disposition.

Commençons par les deux races à qui nous devons beaucoup, si pas tout.

La race GRECQUE antique, que l'on peut établir d'après es statues et les bustes que la sculpture nous a laissés, n'offre, au point de vue coupe du visage, rien de bien tranchant si ce n'est le nez légèrement busqué, le visage assez plein et la coupe de la chevelure qui couvrait légèrement le haut du front chez l'homme. C'est au costume général plutôt qu'il faut recourir et à ses allures dont la connaissance nous est acquise par le caractère même de leurs œuvres, afin de camper ces personnages.

La race LATINE, ROMAINE surtout, puisque c'est elle qui, principalement, est mise en cause par l'Histoire, offre plus de points de repère. Cheveux foncés, yeux noirs, nez un peu fort, parfois busqué, parfois un peu épaté, sont des signes de race, qui, quoique se rencontrant un peu partout, sont cependant généralisés dans la race romaine; de même que la coloration du visage, basané si le Romain est un soldat ou un plébéien; pâle, soigné d'huiles et de pâtes, s'il est patricien. Ce qui particularisait la race, était un visage moins plein que celui du Grec, rasé, aux os saillants, au front droit, pas très large, volontaire, souligné par des sourcils forts et qui se rejoignaient à la naissance du nez.

Je ne cite que ces deux races parce que les autres, telles que les germaniques, la gauloise, la slave, etc., se distinguent plus par leur masse, leurs allures, leurs costumes et leurs armes, que par les traits de la physionomie, ces deux races qui furent l'une le berceau de l'Art, l'autre l'exemple du peuple conquérant.

Parmi les types ou races modernes, quelques-uns se font saillants par le costume ou les coutumes : le Breton, les Normands, les Basques, les Espagnols, les Ecossais, les Russes, les Siciliens, les Napolitains, les Suisses, etc., etc. Je ne peux entrer ici dans ces détails : les œuvres qui peuvent nous documenter sur ce sujet sont nombreuses et cela me ferait sortir du cadre que je me suis fixé.

Continuons par quelques physionomies de races.

La race FRANÇAISE qui est la vraie descendante de la latine, a l'œil clair, vivant; le front est peu haut, mais droit; le nez n'atteint que rarement l'épatement; les traits sont nettement marqués; le visage est mobile, insouciant; les cheveux noirs ou châtains; tout est nerf et intelligente audace; elle vit en dehors, plus pour les autres que pour soi.

La race BELGE : plus pâle; ses yeux, quoique dénotant une profonde intelligence, sont plus clairs que ceux de la race française, mais très ouverts; le front est large et haut; le visage est moins mobile, mais donne une impression de « plus réfléchi » que la race française. Il s'y lit, pour qui veut ou sait y lire, une compréhension rapide des choses, mais aussi qu'elle aime ses aises (malheureusement) et sa tranquille habitude. Son esprit vit intensément, mais ne le montre pas toujours.

La race ANGLAISE a le masque froid, des yeux fixes qui ne cherchent à comprendre que ce qui lui est nécessaire; entêté, mais, je crois, honnête.

La race ALLEMANDE, je la distingue de l'AUTRICHIENNE, accordant aux visages des représentants de cette dernière, moins d'astuce et plus d'élégance. Je ne parle que de ces deux races germaniques, comme celles auxquelles, au théâtre, on fait le plus souvent allusion.

Si l'Allemand ne porte pas sa large barbe touffue et ses moustaches épaisses, qui étaient presque ses signes distinctifs il y a quelques années, il est rasé complètement ou porte sous le nez deux petites touffes de poils coupés

raides : ce qui lui donne l'air d'avoir la lèvre supérieure souillée par quelque tabac à priser qui lui serait tombé là et y aurait été oublié; les lèvres sont épaisses et avides de jouissances; le front large et haut, souvent fuyant; les sourcils sont foncés ou roux, comme la barbe; les yeux cernés; les paupières épaisses et couvrant le globe oculaire de façon qu'on voit luire entre elles la pupille; « yeux implacables comme ceux d'un félin à l'affût », disent J. et F. Regamey dans « Au service de l'Alsace »; « yeux gris clairs d'acier dans des faces rebondies, rubicondes, bonasses de braves gens! » Toute la physionomie décèle la suffisance, l'égoïsme, l'arrivisme, yeux cachés souvent par d'énormes lunettes qui en masquent l'éclat et l'expression. En somme une clarté pénétrante dans beaucoup de noirceur.

La race ITALIENNE a les yeux sombres, changeants, à l'éclat vif, mais cependant suggérant aussitôt l'idée d'une « riche » indolence; le visage est osseux, net, souvent « coupé au couteau », la lèvre est mince. Tout donne à sa physionomie l'aspect d'un être aux impressions vives. Il est un appareil électrique en perpétuelle tension, mais un appareil auquel il faut l'excitant extérieur. Le « foyer » n'est pas éduqué.

Ce sont les principales races dont on ait à se préoccuper au théâtre et dont les physionomies sont à copier ou du moins dont on doit s'inspirer comme caractère fondamental d'un personnage à situer, quitte à y ajouter les détails d'observation qu'on aura recueillis au cours de l'étude d'un rôle et qui sont particuliers à l'individu qu'on représente.

La race SLAVE n'a rien de bien transcendant dans le visage et c'est son allure générale et son costume, ses cheveux et sa barbe en collier qui nous font distinguer le moujik.

Je prendrai maintenant quelques types particuliers

qu'on rencontre dans toutes les races et dont l'expression décèle plutôt le caractère ou les vices.

L'homme *franc et loyal* porte la tête droite, a le regard « qui regarde clair », comme dit Cyrano, l'œil est brillant et n'est pas enfoncé dans l'orbite ; les sourcils peuvent être épais ou légers, sombres ou pâles, peu importe. Rarement rencontre-t-on chez cet individu une fixité du regard où l'effort de la fixité dénote, à côté des qualités dont je m'occupe, une dose d'orgueil et de désir de domination qui enlèverait à leur loyauté quelque peu de sa pureté. Le calme dans ses allures aide à une telle expression. La bonté n'est pas incompatible avec ce regard qui très souvent est gênant par sa pureté.

L'homme *prudent*, tout en étant loyal, peut manquer de franchise. Il ne s'engage guère et cela se lit dans ses yeux. L'œil est en général moins ouvert que celui de l'homme franc, il est moins expressif, moins brillant ; sans fuir le regard d'un interlocuteur, il ne regarde pas droit devant lui, il fixe un objet ou un point quelconque autre que celui qui lui parle et souvent cette dérivation de l'œil est accompagnée d'un geste qui occupe un doigt, ou la main : un semblant de tic. Ce geste n'aura jamais la vivacité de celui de :

L'homme d'affaires. Sans que l'homme prudent essaye de cacher ses sentiments, celui-ci ferme, si je peux dire, son regard à toute expression intime. Il écoute, il tombe parfois dans les mêmes vues et conclusions que son interlocuteur, mais n'en pense pas moins autre chose. Très souvent au cours d'une conversation, l'œil, presque toujours fuyant et froid, examine de côté, le temps d'un éclair, et tâche de lire sur le visage de celui qui l'interpelle, le point ou le moment où il pourra le surprendre, et en profiter. C'est l'homme froid, audacieux, parfois irréfléchi pour tout ce qui n'est pas la faiblesse de son interlocuteur. Le pli de la bouche est souvent mauvais, un peu

oblique ou tiré unilatéralement; il parle net, cassant, passe à travers tout, va parfois jusqu'à la brutalité. L'œil est terrible, vrillant.

L'être *brutal* a le visage dur, sec, les sourcils presque toujours forts et froncés; la bouche lippue, dénotant la force physique; le nez épaté ou tout au moins fort; la respiration violente, le front restreint, l'œil d'acier, autoritaire sans réflexion, d'une autorité spontanée et violente. Ne pas confondre ce peu intéresant caractère avec le

Bourru qui souvent manifeste brutalement ses sentiments, cachant ainsi une profonde sensibilité. Son aspect est moins fermé, moins dur que celui de la brute; sa force physique est parfois grande. Les détails du visage sont les mêmes, mais très atténués, que ceux de l'être brutal. Le teint ici est plus pâle et le front développé. Cet être est très bon au fond, impulsif; il suffit que la raison, qui fera s'éveiller sa bonté, soit suscitée. Sa bonté ne sera pas celle de l'homme franc et loyal, celui-ci ayant avant tout la noblesse et le jugement sain en partage. L'homme bourru est aréfléchi (qu'on excuse ce néologisme) quand il s'agit de bonté, l'homme franc est volontairement bon.

L'être *craintif* peut être malingre ou gros, il est en ce cas plus pusillanime que craintif. Il le sera avec un plus fort que lui; le malingre pas. Il ne sera pas lâche, car après tout, il se peut que son courage en certains cas donne des preuves les plus méritoires. Son poids réclame la tranquillité et souvent son état de crainte est de la paresse. Sa face est rubiconde; ses yeux sans expression, comme noyés dans le tissu adipeux de l'orbite; sa bouche est lippue; son intelligence est bornée presque toujours par le désir du bien manger ou du bien boire; il est souvent rasé. Tandis que l'être malingre pousse parfois la crainte jusqu'à commettre des actes d'une farouche hypocrisie, le craintif « adipeux » se renferme, et aime mieux ne pas bouger. Le craintif malingre a le regard fuyant, souvent

brillant; il présente fréquemment du strabisme, mais ceci est irréalisable par le maquillage. C'est l'individu qui, malgré la pitié qu'il peut inspirer, nous fait éprouver ce sentiment de répulsion qu'on éprouve à l'aspect d'un animal rampant. Si son regard est fuyant il ne manque pas d'expression : il n'est fuyant que pour faire changer de plan à son regard. Il ne cache pas ses sentiments, il les fait dévier de la ligne qui peut nous les dévoiler. Sa bouche est souvent entr'ouverte. Le craintif est capable de tout : il peut être le meilleur ou le pire, selon les circonstances.

L'*hypocrite* fait bon marché de ses impressions, de ses sentiments, même de ses convictions. Son œil n'est pas fuyant ni expressif, il regarde « en dessous ». Il témoigne souvent de la condescendance ; obtempère à tout ce que l'on dit, donne raison. Son ton est doucereux. Sa pensée est, elle, fuyante ; son sourire bénévole est répugnant. Tout glisse sur lui. La tête est inclinée en avant ou sur l'épaule ; la bouche peut être lippue. Tartufe n'est pas toujours la laideur corporelle ; la mentale est bien suffisante.

Le type *autoritaire et vain, prétentieux*. Tête rejetée en arrière. Son horizon est borné par un seul point, son « Moi ». Son œil est méprisant et terne, bête ; il se rengorge ; il parle à tort et à travers, pontifie ; est souvent souriant, obséquieux avec ceux qui lui sont supérieurs, mauvais et méchant avec ses inférieurs. Reconnaît ces « inférieurs » à moins de richesse ou à moins de prodigalité en paroles que lui. Le bruit que fait sa voix lui suffit pour croire qu'il est le « primus inter omnes » ; l'œil est grand, et cela me rappelle un mot délicieux d'une de mes camarades de théâtre jolie autant que spirituelle : nous avions un jeune premier qui récoltait succès d'homme sur succès, avec une désinvolture et une confiance en lui déroutantes. Il était cet être autoritaire et bête dont je parle et était gratifié d'une paire d'yeux ronds et grands ; le mot de notre camarade : « Quand je le vois... je suis

tentée de le mener dans une gare. » C'est délicieux, n'est-ce pas?

Nous avons le type *autoritaire mais intelligent*. La face est moins épanouie, les yeux plus vivants, le front peu élevé souvent large et le regard net, vrillant; la parole et le geste sont cassants; il ne brutalise pas, il brise. Il parle souvent par aphorisme; s'il daigne répondre, il scande ses phrases; il se fait un dictionnaire de mots à l'emporte-pièce. Sa démarche est nette et appuyée; il n'élève que rarement la voix et par à-coups. Il est égoïste et chose à remarquer, presque *jamais créateur*. Il frise l'entêtement.

L'*énergie* se lit sur le visage d'un individu, sans qu'il ait des signes anatomiques particuliers, si ce n'est un calme — parfois qu'apparent — et le pli de la réflexion entre les sourcils. Il est souvent très bon et condescendant sans ostentation, admettant toutes les opinions, excusant les autres de leurs faiblesses. L'énergie est souvent le résultat de la souffrance, tandis que le caractère autoritaire est le gage de l'arrivisme.

Quelques vicieux :

L'*avare*, regarde en dessous, a des lèvres épaisses, le nez crochu; l'œil peut être exorbité ou caché par des paupières lourdes. Le type est sale, crasseux, mal lavé, mal peigné, son teint est bistré; il possède toutes les craintes, toutes les peurs et tous les courages, mais quand il s'agit de son trésor. Il est maigre.

Le *sadique* (Méphisto de Faust) a les yeux brillants de convoitise, sous des paupières qui ont l'air de n'être que d'une pièce et incisées en travers juste ce qu'il faut pour laisser veiller la pupille. Seul dans le haut de ce visage le regard est mouvant. La bouche a des lèvres grosses et rouges, aux commissures humides; parfois une cernure bleuâtre part du côté interne de l'œil et le souligne; le nez est accentué par deux replis courts et profonds, latéraux.

Le *fumeur de cigarettes*. Yeux exorbités et vitreux inexpressifs, ternes; teint mat et livide; la pommette est saillante; la lèvre inférieure est pendante, suite d'une aspiration constante de la fumée qui provoque la respiration buccale; cernures profondes aux yeux, au nez, à la bouche; les doigts sont maigres (tout l'individu d'ailleurs), osseux, les ongles longs, l'index et le médius toujours réunis, comme les réunit un évêque pour bénir, mais plus serrés.

Mais voilà, dira-t-on, des types de comédie. Qui sait où ira ou plutôt où n'ira pas l'art lyrique ? On fume, on boit déjà en scène... alors ?

J'allais oublier trois types de race souvent maquillés de même et cependant dissemblables.

Le type *hébraïque*. Front large et fuyant : cheveux noirs, parfois crépus, parfois raides; yeux noirs allongés; sourcils en général normaux d'épaisseur; le nez arqué; la bouche est lippue, jouisseuse; le menton proéminent, il a fréquemment le « sourire ».

Le type *arabe*. Visage osseux, teint bistré, front haut et droit, nez d'aigle, bouche grande aux lèvres rarement épaisses, tout en nerfs et en muscles. Ne pas le confondre avec le type

Hindou, qui a le front large aussi, mais le visage est plus rond, le nez plus épais, la bouche plus petite; l'œil est plus clair d'expression. Ce type est plus harmonieux à regarder que l'arabe.

Il est bien d'autres particularités encore. Ceci était peut-être plus de mise dans le chapitre de la Psychologie. Je me place à un autre point de vue que celui de la constatation psychique. Il est possible de se faire pareils à ces individus et d'en composer les types par leurs marques extérieures; grâce à ces crayons que nous adorons manier, il est donc de mise que les traits généraux et physiques de tels types soient notés ici.

IV. — La psychologie des personnages. La psychologie dans la musique.

Je remonte à l'étymologie du mot et je constate qu'il signifie « l'étude de l'âme ».

Je ne discourrai pas sur ce que pourrait être l'âme ou ce qu'elle est d'après telle ou telle philosophie. Je ne ferai allusion ni au sens que lui accorde la religion, ni à celui que lui donnaient les Latins ou les Grecs. Je ne dirai même pas que certains de leurs philosophes la niaient à la femme autant qu'aux animaux.

Tout en évitant sa définition, je crois être suffisamment clair en la traduisant par l'acception coutumière de « caractère », c'est-à-dire notre « moi le plus intime ». Celui qui fait nos impulsions et dirige jusqu'à certains de nos gestes.

Faire la psychologie d'un personnage est en faire l'étude, c'est approfondir l'essence morale ou l'intellect d'un individu.

Or, comme chaque rôle représente un individu, le problème pour l'interprète se pose ainsi :

« Quel est mon personnage? Quelle est sa nature, son tempérament? Quelle est sa situation matérielle et quelle est sa mentalité? Quel est son âge? Quelle est sa race? Quelles sont ses influences, donc son importance dans la vie? etc. »

Il s'agit de s'en faire une idée personnelle d'abord selon les détails d'observation que notre mémoire et notre attention auront enregistrés : les généralités notées décriront l'individu dans son ensemble. Ensuite, le type, la figure, le genre de l'individu, définis, il s'agira pour l'interprète de sortir de ces généralités, « d'arrondir les coins », parfois de changer ou de transformer les gestes, les attitudes, l'expression suggérés par l'impression première d'après la compréhension et les données du librettiste. Arrive en

troisième lieu la grande question : la manière dont le compositeur a compris le personnage. Certes, si le musicien a collaboré logiquement avec le poète, il aura approché de très près de la communion des deux idées, musique et poésie. Mais nous avons vu que deux caractères diffèrent tout autant que deux êtres sont dissemblables.

Quel est celui qu'il faut suivre dans sa description? Mais incontestablement le compositeur. Cela ne devrait pas même se discuter. Et je ne comprends guère les dissentiments et surtout le procès, si ma mémoire est bonne, qui surgirent entre Février et Maeterlinck au sujet de « Monna Vanna ».

Le poète est le premier inspirateur, c'est entendu; c'est de lui que vient l'idée mère de l'œuvre, il est le créateur du sujet. Mais quand il s'agit d'un opéra, il ne sera, malgré la perfection de sa forme, que l'ébaucheur du drame, puisqu'il doit se contenter souvent d'esquisser. Le musicien seul commente et *développe.* Ceci est indiscutable. Or, dans toute œuvre lyrique, c'est le développement principalement qui compte, parce qu'il explique. Sinon, il suffirait de donner un titre (et un soustitre parfois) à un canevas.

Le mariage du poète et du musicien est la chose la plus parfaite et la plus complète qui existe. Mais comme dans tous les « ménages », il faut un maître. Ce maître ne l'est que grâce à son importance physique, morale, intellectuelle et par son travail. Ce maître est ici le musicien.

Il s'agira donc pour l'interprète de se soumettre aux commentaires du compositeur après s'être fait une idée générale de son personnage par le livret.

Je donnerai plus loin des exemples de dissection musicale. Je me contenterai ici de citer et d'analyser en partie certains personnages : cela montrera la puissance psychologique de la musique.

Je prends un des individus les plus parfaitement décrits au théâtre. En disant cela, je pense à toutes les œuvres

lyriques de tous les pays. Si je ne pensais qu'à la France, j'affirmerais qu'il est le plus parfait de tous et qu'il dépasse de beaucoup tout essai de description psychologique en musique fait par n'importe quel autre compositeur français. C'est le développement du caractère du Père de « Louise »; et j'y ajoute celui de la Mère.

Cette psychologie atteint l'extraordinaire. Pas un instant, Charpentier n'a de défaillance. Tout est d'une venue. Et c'est français; et l'on dit que la France est incapable de développer, qu'elle crée, que c'est tout! Cet exemple me suffit. Il donne le plus formel démenti à cette opinion. Je suis d'accord que la musique française n'est pas toujours ce qu'est « Louise »; mais je suis certain que les circonstances actuelles feront que le flambeau du monde se reprendra et que le calme qu'il a montré à Verdun lui donnera la pondération dans ses créations qui en feront les exemples lumineux pour les autres peuples, qu'il redeviendra simple. Que notre belle Belgique en fasse autant.

Mais revenons-en à notre sujet.

Tout ce qu'on sent dans ce rôle du Père est infini. L'homme qui, quoique ouvrier, aime à penser; son calme a horreur du bruit. Son travail ne lui sert pas de prétexte à révolutions. Il sait se faire valoir mieux que par des récriminations. Tout est honnête. C'est pur comme de l'or. Sa femme, son enfant sont son idéal. Ah! il ne *crie* pas son amour. Il en est bien trop pénétré. Seule une circonstance : la demande en mariage de son enfant le fait sauter de joie. Il lui fallait cela pour se départir de sa tranquillité. Quel brave homme, quel homme bon. Propre en tout. C'est un de ces types qu'on donne en exemple. Je le mets pour la perfection de sa description presque en parallèle avec Hans Sachs, et cela n'est pas peu dire. Même dans sa colère, on sent encore la bonté, la grande, la calme bonté, l'idéale bonté dont Charpentier a fait le fond du caractère de cet homme. Car sa colère est de l'exaspéra-

tion, de la surexcitation qui tombe aussitôt que la cause en a disparu. Et tout le rôle est d'une pièce, d'une venue. Tous les détails psychologiques sont observés et traités de main de maître. Je vous le dis, c'est de l'extraordinaire. Il est l'homme sur lequel rien du factice ou du malhonnête n'a prise. Sa simplicité est aussi immense que son honnêteté. Rien ne vit que ce qu'il aime. Et il aime non pas pour lui, mais il aime les autres pour eux-mêmes.

Voyez plutôt : les renseignements qu'il a recueillis sur Julien ne sont rien moins que rassurants. Cependant il tentera une supplémentaire expérience, parce que son enfant, sa « Louise », aime Julien. Tout cela se fait simplement, harmonieusement bon. Ce n'est pas pourtant qu'il ignore la vie. Au contraire, il sait ce qu'elle est, il la connaît, il l'avoue. Mais de l'avoir vécue, de l'avoir pratiquée, il ne lui est resté rien d'elle, car il ne lui a rien sacrifié de ce qui était lui. Il est resté l'homme qui excuse, mais intransigeant dans son honnêteté, pur, simple de manières. Et cela tellement qu'il est prêt à excuser les folies de jeunesse, qu'il passe sur les gamineries et qu'il trouve au dernier acte, quand Louise s'enfuit, que la cause de sa colère n'existe plus, donc quand, quoiqu'il l'ait rappelée, Louise disparaît, il trouve ce prétexte à l'acte de son enfant : « ô Paris ».

Charpentier en a écrit doublement le rôle en étant le librettiste et le compositeur.

On va chercher souvent chez les savants des études de psychologie, dédaignant ce qu'un Artiste pourrait établir en cette Science. Quoiqu'ayant largement feuilleté les divers genres de ces études, je n'ai jamais trouvé en aucune œuvre scientifique ou littéraire un caractère aussi merveilleusement fouillé et décrit, si ce n'est les personnages de Wagner et de Molière.

Cette phrase pourrait me faire traiter d'exclusif. On pourrait m'opposer Beethoven avec un semblant de raison, en citant « Fidelio ». Force m'est de ne pas considé-

rer Beethoven comme un psychologue. Il est le Titan qui décrit superbement les objets qui lui apparaissent, mais il les décrit avec son âme à lui. Je ne connais pas d'œuvre de Beethoven où, s'extériorisant, il analyse un sentiment ou décrive un caractère AUTRE que le sien. Ce qui serait faire de la Psychologie. Il colore prodigieusement des sentiments. Mais il ne les colore pas de façon à ce que tous, quoique tels et superbes pris à part, concourent à spécifier un personnage, un individu, d'autres individus vivant autour de lui, et dont tous les actes et tous les sentiments visent à un seul but, à un même fond essentiel avec des formes particulières quoique parfois dissemblables entre elles.

Ainsi l'air sublime de Léonor : Beethoven nous fait passer là par toutes les affres, par toutes les angoisses de Fidelio. Mais quoique prodigieux, ce caractère de grandeur, de surhumanité qu'il lui donne, qui colore les sentiments qu'éprouve l'épouse de Florestan, ce caractère est-il en rapport avec le caractère INTIME et la douleur INTIME de Fidelio? En d'autres termes, la femme qu'est Léonor a-t-elle dans sa personnalité de quoi ressentir aussi grand que Beethoven le lui fait faire ? J'en doute. Et je rencontre là bien plutôt les propres sentiments du colosse de Bonn.

Je trouve J. S. Bach bien plus psychologue, si je compare tout l'esprit qu'il met dans le « Conflit entre Phœbus et Pan » et toute la sombre douleur qu'il imprime à la tragique « Passion selon Saint Mathieu » et qu'ensuite j'établis une confrontation entre ces deux œuvres et son « Oratorio de Noël ».
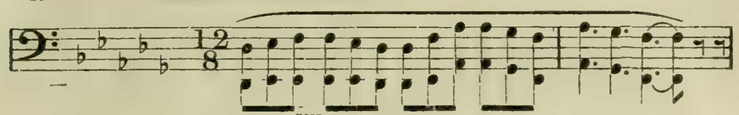
Voilà donc pourquoi j'admire tant Wagner et Charpentier, c'est parce que les sentiments, ou toute manifestation extérieure d'impressions de leurs personnages, sont toujours en rapport intime avec le caractère que la situation leur crée.

J'en reviens à Louise et je prends comme exemple la

scène d'entrée du Père (1er acte). (Edition piano et chant de Mrs Heugel à Paris).

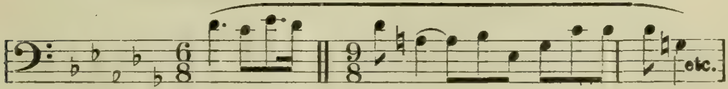
Si j'analyse les trois phrases principales (et dont l'auteur fait des thèmes), qui naissent du Père : celle de son entrée, l'ouvrier calme, l'homme qui conseille, le pivot autour duquel tourne cet intérieur d'ouvriers ; le maître, mais si bon, si contenu, auprès duquel on se réfugie, dont un regard ou un sourire exprime la pensée mieux qu'un mot,

I. *Soutenu et bien chanté.*



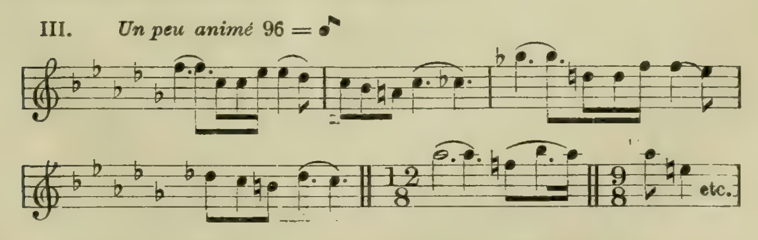
ensuite celle du Père qui, décachetant la lettre de Julien, apprend que c'est sa fille qu'on lui demande, « sa Louise », où se fait l'ébauche de tout ce que son cœur de père contient, où toute l'expression qui annonce la profondeur de son amour paternel naît dans une phrase mélodieuse et pénétrante :

II. *Mf. expressif.*



et qui nous conduit à la troisième :

III. *Un peu animé* 96 = ♪

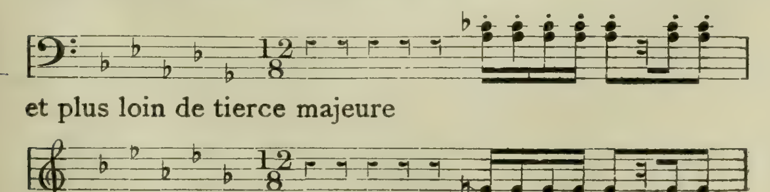


qui montre cette âme de père s'ouvrant toute, comme un refuge, comme un temple, je peux voir que ces trois phrases toutes différentes mélodiquement, sont si bien pensées, sont si clairement agencées, qu'on ne s'aperçoit

pas de leur différence ; et que l'on suit naturellement le développement de la scène sans éprouver le malaise d'un heurt et avec une émotion grandissante jusqu'au baiser du père et de la fille. L'amour paternel n'y éclate pas, n'y explose pas, il s'épand, se répand, dans un abandon complet et cependant sur un superbe « crescendo ». Mais ce « crescendo » n'est pas instrumental et... tapageur, il est mélodique, donc tout à fait psychique, et je ne peux m'empêcher d'admirer sans réserve, parce que, à côté de la valeur transcendante de la mélodie, il y a cette merveille du Vrai : emprunter à l'essence même d'un caractère une accentuation sans pour cela que la généralité du personnage en souffre par une exagération orchestrale. Cette dernière phrase, où « le père dépose la lettre et regarde sa fille, où il finit par tendre les bras à son enfant et où tous deux s'embrassent » (je cite la légende de Charpentier), n'est pas une de ces phrases à éclat, à intervalles de 7°, ou de 9°, même parfois de 13°. Non, tout autant que pour les deux autres, pour la première surtout qui donne le calme, la sérénité de l'homme, les intervalles musicaux sont rapprochés. Le plus grand est une tierce mineure : et cette phrase de deux mesures s'accentue avec la profondeur du sentiment qu'éprouve le père, non pas en modulations outrancières, mais simplement d'un demi-ton d'abord et se résout un ton plus haut. Et comme idée terminale, Charpentier choisit quoi ? le début de la phrase II, une mesure, en en changeant légèrement le rythme. Sans explosion donc, sans troubler la calme et affectueuse intimité ; tout est serein, uni. Aucune raison n'existe du reste pour que ce soit l'homme qui ressente ou parle ; un père a rejeté toute sa nature d'homme. C'est d'autant plus prenant. La seule chose que Charpentier se permette, c'est de supprimer les liaisons qui ont soutenu les phrases précédentes, et qui étaient de mise là parce que c'était ou le calme ou l'émotion contenue qui dominait; tandis qu'ici son calme est un peu ébranlé tout de même puisque

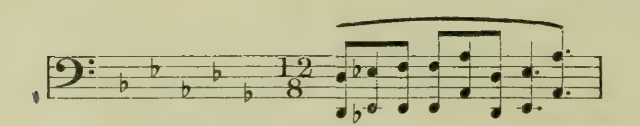
ses sentiments s'extériorisent. Cette extériorisation se fait généralement et amène un élan, mais sans qu'il y ait déséquilibre. Il y a tellement peu de déséquilibre qu'à peine émis, l'élan, qui naît de lui-même, s'éteint dans la phrase où le père redevient l'homme qui protège, ému de la demande de Julien. Un sentiment prend naissance qui fait jaillir un élan. L'élan s'annonce par sa propre progression, puis s'étale en une mesure. Aussitôt la simple émotion contenue renaît. Et cet élan est tellement suscité par le sentiment paternel, qu'il est, comme je viens de le dire, la première mesure, dont le rythme est changé, de la phrase II, et que, quand ce sentiment paternel reprend, elle « coule » naturellement, avec une douceur infinie, sans que l'atmosphère ait été troublée. Cet élan est là non pas comme le summum d'une expression ou le sommet d'une phrase, comme une conclusion, mais comme un simple rapport entre l'amour paternel profond et son extériorisation momentanée. Il est une échappée dans le caractère contenu du père. S'il en était autrement, si le père s'était abandonné à des sentiments en dehors, il n'aurait pu s'attrister tellement du départ de Louise, qu'il en mourra ; il n'y aurait pas eu lieu qu'il dise : « Le bonheur, vois-tu, c'est d'être comme nous sommes, nous aimant bien, nous portant bien. »

Et voyez la psychologie dans l'ensemble du développement musical. Le Père entre, on lui a remis une lettre, il en ignore le contenu. Seule sa phrase I nous apparaît. Il n'y a pas lieu que le fond de sa personnalité, le calme, soit mis de côté, au contraire il s'agit de le poser. Peut-être les accords de tierce mineure



et plus loin de tierce majeure

voudraient-ils signifier de l'attention un peu agitée, puisque c'est Julien qui réécrit, que sa première lettre fut une demande en mariage, et qu'il y a lieu que le père se doute du contenu de cette seconde lettre ? Ensuite la décachetant, et s'apercevant de ce dont il s'agit, sa première phrase se perd en un trémolo MESURÉ, et, seule, domine la phrase II qui est celle de l'amour du Père, amour prenant libre cours à la lecture de la lettre. Je pense que ce trémolo est là pour montrer que le calme de l'ouvrier a momentanément disparu devant l'importance de la demande, et le trouble que cela lui apporte ; il est mesuré parce qu'un homme contenu ne sursaute pas. Ce trouble perdure pendant la réapparition de la phrase I, mais sous sa seconde forme : c'est-à-dire un peu plus agitée non pas dans le mouvement musical, mais dans le sentiment de la phrase,



forme qui est apparue à la cinquième mesure dans la présentation de la phrase I et après les deux espèces de tierces. Ce n'est pas à proprement parler une deuxième forme de la phrase, c'est plutôt une modification qui donne bien l'impression d'une préoccupation qui vient de surgir, dans la sérénité de la première phrase.

Le trémolo disparaît alors tout à fait, effacé par la transformation de la première phrase (11e mesure) : trémolo, phrase II et phrase I sont supprimés, seuls reprennent les accords en triolets qui accompagnent la phrase I, pour souligner la phrase III. Ces accords créent bien l'atmosphère de douceur et d'homogénéité de caractère qui dominent chez le père, n'est-ce pas ? Les deux premières phrases n'ont pas de raison d'être ici, puisque le père ne se contient plus et se livre à son élan

qui est d'une pénétration très grande. Le summun de cet élan s'anéantit dans la deuxième phrase où l'on voit l'agitation qui a troublé le calme du père, supprimer les accords qui en créaient l'atmosphère, souligner et se mêler à la cause du changement, c'est-à-dire la deuxième mesure de la phrase II jusqu'au moment où la grave préoccupation aura disparu sous la force de l'habitude de l'heure du repas, sans cependant que le père cesse de penser à la cause première qui fit la transformation de la phrase I. La scène finit sur les accords de tierce mineure qui sont comme un peu de crainte d'en parler à la mère (que l'on sait opposée aux projets de mariage de Louise avec Julien) et que rappellent les tierces « d'agitation » du début, de sorte que ce que chante le père « Ah! quelle journée » sans commentaire orchestral est bien le prétexte à une entrée en matière.

Cette étude n'est qu'ébauchée. N'est-ce pas que c'est beau, que c'est superbe de faire cela, sans qu'un instant Charpentier se soit départi de sa « manière », ou de la psychologie générale de l'œuvre (pages 42, 43, 44 de la partition piano et chant)?

Tout le rôle du Père pourrait être pris dans chacun de ses détails et analysé pour le plus grand bien de l'Art. Si je ne m'appuie ici que sur un passage symphonique, c'est pour bien insister sur la valeur psychologique et la possibilité de décrire les sentiments les plus intimes en musique. Ceci se fait sans le secours de la parole ; dès que celle-ci apporte sa quote-part à l'œuvre, nous nous trouvons devant la chose la plus complète que le cerveau humain peut concevoir; la plus complète et la seule infinie tout en restant logique.

Eh bien, figurez-vous que j'ai vu des chanteurs parvenir à massacrer une telle perfection.

Mais ne parlons que de ceux qui en sont dignes. Les autres m'inspirent trop de tristes pensées ; j'en ai vu un

entre autres à Bruxelles sur une scène qui n'était pas celle de la Monnaie... Il est vrai que c'était en temps de guerre.

J'y ai vu Fugère, j'y ai vu Albers, j'y ai vu Seguin. Fugère y est un peu trop brutal; Albers apporte une distinction, une beauté de masque et une allure qui ne sont pas celles d'un ouvrier. La bonté est un peu écartée du rôle ; qui manque ainsi de simplicité. Mais Seguin. Ah, celui-là!!! Je ne sais si ce mot de Charpentier est vrai ou si c'est une légende : en tous cas, le voici tel qu'on nous le raconte : « Fugère dans le Père de Louise est ce qu'il y a de mieux... Seguin est l'idéal. »

Le rôle de la Mère est le digne pendant de celui du Père. Femme du peuple, n'ayant pas, comme son époux, progressé vers la bonté : autoritaire, irréfléchie, irritable jusqu'à appliquer une gifle, acariâtre, moqueuse, agaçante, mais respectueuse de son mari et aimante. La bonté que son instinct de femme lui laisse, n'existe qu'envers son mari. Peut-être est-ce le calme et l'homogénéité d'humeur du Père qui la lui inspirent. En tous cas elle défend son « homme » contre le chagrin et la douleur; il est son culte. Aussi toute son âpreté envers Louise semble-t-elle disparaître quand il s'agit de s'humilier devant elle et Julien pour arriver à ce but : sauver, sauver à tout prix la santé de son mari, l'aider à endurer sa souffrance, lui apporter le réconfort qu'elle ne peut lui donner d'elle-même. Et, comme la statue même de la douleur, elle s'avance au IIIe acte pour une fois simple et grande, vers les amants, suppliant Louise de revenir, ne fût-ce que quelque temps. Et cependant, notez la justesse d'examen psychologique de Charpentier, elle ne peut s'empêcher de menacer : non pas directement, mais sous forme de malédiction. Elle emprunte à une idée conventionnelle la force qu'elle se sent, mais qu'elle sait qui dépasserait le but qu'elle veut atteindre, c'est-à-dire Julien

permettant à Louise de retourner chez son père, chose à laquelle elle veut arriver coûte que coûte.

Voilà donc l'allure générale du rôle indiquée. Si je prends l'air auquel je fais allusion (IIIe acte), j'y retrouve traités, décrits, analysés, commentés, accentués, exposés avec une belle clarté et dans un sens déclamatoire superbe, tous les sentiments que suggèrent les paroles de la mère, et ses explications. Les mouvements métronomiques, les modulations, la phrase mélodique, les rappels de thèmes, les harmonies, le rythme, la valeur des notes, la prosodie tant littéraire que musicale, tous les détails matériels, concourent chacun à sa place et chacun à l'instant voulu, à décrire le sentiment du moment en accentuant ce sentiment ou en donnant sa cause. Et pourtant, dans l'air entier, on sent, on lit, on voit clairement la volonté de Charpentier de laisser à la Mère une teinte d'âpreté, et la femme acariâtre du I et du II existe malgré tout. Quand elle parle de ses larmes, Charpentier n'a pas la même émotion pénétrante que celle qu'il donne au Père. Il a voulu que la Mère vienne faire un compte rendu, sans chercher à lui imprimer son expression personnelle. Il a voulu que le cœur de la mère fût absent, qu'on sente la rage de la révolte et de la fuite de Louise, qui la touchent bien plus comme désobéissance que comme acte où son honneur est en jeu. C'est pourquoi cet air du troisième acte n'est pas un air, mais une succession de phrases et d'explications déclamatoires. Si la mère avait chanté un air, Charpentier eût été en contradiction avec le portrait qu'il en a fait aux actes précédents et au suivant. Dans un air on expose sincèrement ses sentiments. Or, les sentiments de la mère auraient dû inspirer un air de véhémence et de reproches. Et quoiqu'elle dise : « Je ne viens pas en ennemie, je viens vous supplier, Monsieur », elle ne vient pas tout à fait en femme qui a l'intention d'employer des expressions de douceur. Elle expose uniquement l'état d'âme du Père ; elle parle pour lui, c'est lui qu'elle voit ;

elle défend son « homme ». Elle a l'air de dire : « Je veux bien ne pas compter en ce moment, mais il me faut, pour que mon homme se remette un peu, que Louise revienne chez nous, et j'userai dans ce but de tous les moyens. » Ce n'est pas son cœur de mère qui parle, mais ses sentiments d'épouse que la bonté et la sérénité de son mari ont subjuguée.

Je vous dis et vous assure, c'est atteindre le presque parfait, car Charpentier a réussi autant dans la forme que dans le fond, et je place cette œuvre, Louise, au pinacle de la musique française, et à côté de certaines œuvres des plus grands maîtres du monde entier.

Je dis l'œuvre, car en effet, Julien, Louise, Camille, l'Apprentie, sont pris sur le vif.

Un jour que je témoignais de mon enthousiasme devant des musicologues et des chanteurs, on m'opposa que si les rôles du Père et de la Mère étaient traités psychologiquement, ceux de Julien et de Louise n'étaient pas de la même envergure de description, qu'ils étaient plus nerveux, plus superficiels. — Eh mais, répondis-je, c'est précisément en cela que consiste la superbe psychologie de Charpentier. Julien (et Louise encore moins), n'est pas un raisonneur. Il est un impulsif, amant avant tout de la liberté : c'est un apôtre du Libre, et ses théories ne sont que des aphorismes. Louise, elle, se laisse entraîner par son amour admiratif pour Julien. Elle n'en est que le reflet. La phrase ne peut ressembler pour eux à celle du Père.

J'étais heureux de cette contradiction, car immédiatement j'opposais l'un à l'autre ces deux rôles et je montrais que Louise, répétant de bonne foi, en amoureuse illusionnée, en femme, et de confiance, les aphorismes de Julien, était écrit plus superficiellement, c'est-à-dire plus irréfléchi, que lui.

Je choisis ces deux exemples (le Père et la Mère), pour bien marquer les oppositions dans chaque caractère et

entre les deux personnages. Ces bases étant établies, si ces deux individus éprouvent un sentiment pareil, amour, colère, etc., leur manière d'en manifester sera celle de leur nature propre.

Ainsi ici, la barrière essentielle qui existe entre le Père réfléchi et calme, et la Mère irritable et butée, fait que celle-ci trouve parmi ses « arguments » la gifle du premier acte pour une réplique de Louise, tandis que celui-là conseille et console. La colère du Père au IV est momentanément terrible, et tombe aussitôt : celle de la Mère est l'insulte, la menace. Elle n'a pas un cri pour sa fille qui fuit; elle ne sait pas pardonner; tandis que le Père trouve, en montrant le poing à la « Grande Ville », cette excuse à la démence de son enfant « O Paris ». Relisons la partition et nous verrons que sa musique dit et commente tout cela.

Il s'agira donc pour l'interprète de bien situer cette colère, d'autant plus furieuse qu'elle est celle d'un brave homme et momentanée, et faire une opposition immense entre ce sentiment et l'affolement de ce vieillard quand il rappelle sa Louise en criant désespérément vers elle. Cela doit être tragique. Alors seulement on pourra être vrai quand, à sa rentrée, le Père apparaît comme une chiffe, un cœur mort, un être sans sensations, anesthésié, si je puis dire.

Tout autre est la colère de Golaud, l'époux de Mélisande. Celle de Wotan et celle de Scarpia sont aussi opposées que la rage de Canio l'est de la fureur de Bartholo.

Un sentiment est un sentiment, c'est entendu. Mais les sentiments se transforment en passant par nos tempéraments. Des psychologues prétendent qu'un même caractère se transforme continuellement. Un d'eux (M. Malapert, je crois) dit que c'est son « essence même ». Alors? Ce fond-sentiment aura une forme tout autre chez un individu que chez un autre et même cette forme chez cet

individu sera modifiable, d'après le moment et les agents matériels qui l'entourent.

Nous avons donc à nous attacher à la forme qu'imprime un compositeur à un sentiment et ne l'interpréter que selon l'allure générale du personnage, je veux dire selon sa psychologie. En d'autres termes, nous avons à nous adapter au compositeur.

On a reproché à Charpentier un manque de distinction dans la forme de sa « Louise ». Encore ce reproche n'est-il pas de mise partout, et si certaines pages, rares, touchent par leur fougue à des impressions sensorielles que l'Art n'admet pas, ne peut-on pas généraliser. Et le « Réveil de Paris », le 6/8 de la danse (thème), le prélude du III, l'air de Louise, etc., etc., sont là pour démentir cet injuste reproche. D'ailleurs imprimer de la distinction à un milieu d'ouvriers, à des bohèmes de la pure et presque pire espèce, serait le plus grave des contre-sens. Charpentier veut faire VIVRE Montmartre : il y réussit. Son culte pour ce coin de Paris d'où sortent tant de talents, il l'a matérialisé. Il a montré cette pépinière d'artistes telle qu'elle est, dans sa fougue, dans son désordre. C'est une eau-forte magnifique. Et c'est pourquoi je l'admire sans réserve dans ce chapitre de la psychologie. Il a décrit l'âme de ses personnages en observateur profond.

Maintenant sa forme est-elle celle que je préfère, que je préconise ? Cela, c'est autre chose. J'admire intensément la puissance descriptive de Charpentier. Je me répète, je place son œuvre à côté d'œuvres des grands maîtres pour cette description, cette observation, cette psychologie, mais la FORME qu'il emploie est-elle celle que je préfère ? Non, je n'aime pas la fougue que l'on confond avec l'enthousiasme. Et je me fais une idée de l'Art plus élevée, plus idéale, plus Bach ou Haendel, ou Beethoven ou Gluck, ou Wagner et même Weber et Mendelssohn. Mais à côté d'une œuvre où seules les impressions nerveuses et

momentanées sont suscitées, comme dans Pelléas et Mélisande, par exemple, et une œuvre qui est partie d'un point, et qui, donc, doit prouver quelque chose, et qui le prouve entièrement, profondément, je n'hésite pas à magnifier cette dernière de toute ma force.

Puisque je fais un peu de critique, je vais toucher à un dieu. C'est un dieu que j'adore en fidèle et que je vénère en convaincu. Mais, au risque d'être taxé de schismatique, j'y ose attenter. C'est bien plutôt à ses commentateurs qu'à lui-même. A ceux qui admirent tout d'un bloc et qui émettent des opinions ou que leur autorité fait respecter, ou par trop intransigeantes ; parfois c'est les deux.

Certes, Gluck, ce dieu, est une merveille. Mais on l'encense trop comme perfection THÉATRALE, donc psychologique. Son style est d'une pureté unique, ses périodes mélodiques sont d'une simplicité, d'une beauté et d'une élévation extraordinaires. Parmi les anciens et même parmi beaucoup de modernes, pas un n'a chanté comme lui, chanté grand, chanté large, chanté beau. Ce qu'il a fait au théâtre, lier le récitatif au chant, l'effort d'unir entre elles les diverses phases d'une action, de rechercher l'unité, d'éviter de hacher une œuvre en divers morceaux plus ou moins rattachés ensemble et donner l'essor à la vérité en musique est quelque chose d'immense (cependant il n'a fait que continuer l'œuvre de Péri et de certains Italiens du XVIIe siècle). Mais ce que je lui conteste, c'est la psychologie. AUCUNE de ses œuvres, pas même « Alceste », ne possède cette qualité. Et je me dis que J.-S. Bach est beaucoup plus psychologique, beaucoup plus déclamatoire, beaucoup plus dramatique, beaucoup plus vrai que Gluck. Si je pense à Haendel, dont Beethoven disait : « C'est le plus grand musicien de la terre », j'ai autant d'apaisement. Gluck est une fresque divine, mais il n'est pas psychologue.

Certes, il a introduit le premier au théâtre cette union

du récitatif et du chant, mais ses récitatifs sont toujours ressemblants l'un à l'autre. Son système est uniforme et qui connaît un récitatif du grand maître les connaît tous. Or, c'est dans les récitatifs que l'on trouve l'entrée en matière, la raison ou la cause d'un air ou d'une scène. Il a anéanti les fadaises, les conventions de son siècle et du siècle précédent ; il l'a fait dans une forme très pure, mais, doit-on, peut-on lui accorder aussi universellement le titre de perfection qu'on lui donne, quand on pense au psychologue. Non. Je prendrai comme preuve non pas le développement d'une œuvre, mais ce fait que je relève dans Berlioz et que j'ai noté un jour dans un travail de conférence.

« Il ne faut pas croire pourtant que Gluck se soit avisé tout d'un coup pour « Alceste » d'introduire sur la scène la musique expressive et dramatique. « Orphée », qui précède « Alceste », prouve le contraire. Depuis longtemps, d'ailleurs, il avait préludé à cette hardiesse; son instinct l'y poussait et déjà, en maint endroit de ses partitions italiennes, écrites en Italie pour des Italiens, il avait osé produire des morceaux du style le plus sévère, le plus expressif et plus noblement beau. La preuve qu'ils méritent ces éloges est que plus tard il les a lui-même trouvés dignes de prendre place dans ses plus illustres partitions françaises, pour lesquelles on croit à tort qu'ils furent écrits, tant ils ont été adaptés avec soin à de nouvelles scènes et mis en œuvre avec sagacité (1) ». Est-ce que Berlioz n'accorde pas à Gluck un sentiment autre que ne fut le sien et n'oublie-t-il pas que notre grand Gluck était l'exemple des paresseux quand il s'agissait d'écrire?

Berlioz continue : « L'air de Télémaco : « Umbra mesta del padre », dans l'opéra italien de ce nom, a été transformé en un duo aujourd'hui fameux d'Armide : « Esprits « de haine et de rage ». On peut citer encore parmi les mor-

(1) *A travers chants.*

ceaux de cette partition italienne, qu'il a en quelque sorte dépouillée au bénéfice de ses opéras français, un air d'Ulysse qui sert de thème à l'ouverture instrumentale d'Iphigénie en Aulide; un autre air de Télémaque dont une grande partie se retrouve dans celui d'Oreste d'Iphigénie en Tauride : « Dieux qui me poursuivez »; la scène tout entière de Circé évoquant les esprits infernaux pour changer en bêtes les compagnons d'Ulysse qui est devenu celui de la Haine dans Armide », etc.

Voilà donc un exemple que je pourrais faire valoir dans le chapitre où je traite du Tempérament. J'aime mieux le faire ici et dire que si la forme de Gluck lui a fait donner le qualificatif de « divin », cette forme n'était pas toujours psychologique. Certes, je le répète, sa forme est unique, mélodiquement. Mais une belle façade à un monument ne prouve pas l'agencement parfait de l'édifice. Combien la forme de J.-S. Bach est-elle belle aussi et combien profonde et combien vraie? Gluck a des échappées de vérité dans ses créations mélodiques, Bach les a partout ou peu s'en faut. Il a l'expression du moment. Il a aussi l'harmonisation de toutes les expressions, de tous les mouvements qui font un air ou une œuvre entière (préludes et fugues ou Oratorio).

Comment peut-on admettre la vérité psychologique chez Gluck? J'entends la vérité psychologique, non seulement du moment, mais se rapportant à l'ensemble de l'œuvre. Nous venons de voir qu'il a emprunté à l'une ou l'autre de ces œuvres, afin d'en faire bénéficier une troisième. Même s'il y avait ressemblance entre des situations, ces situations morales et le caractère des personnages diffèrent. Bach ou Wagner auraient situé cette différence, Charpentier aussi, d'une manière « autonome ».

Quoique la forme doive être personnelle à un compositeur, elle ne peut pas ne pas correspondre avec le fond. Surtout quand ce fond traite de personnages légendaires, mais dont le temps a fait des figures historiques. Or, je crois

qu'emprunter à UN fond, la forme créée pour lui et adapter celle-ci à UN AUTRE fond, ne peut pas être un commentaire exact et logique de celui-ci, quelque personnel qu'il soit et quelque mélodieux. Je me refuse dans ce sens à accorder à Gluck tout l'éclectisme d'un J.-S. Bach, d'un Haendel ou d'un Wagner, éclectisme dramatique bien entendu.

Si j'entrais dans l'étude des personnages décrits par Gluck, je serais porté à une plus rigoureuse critique encore. Je n'admettrais pas que Clytemnestre fût tendre, même envers sa fille; je n'admettrais pas la sentimentalité d'Oreste, ni la sublime mélodie de Pylade dans l' « Iphigénie en Tauride » (« Unis dès la plus tendre enfance »). Cet air du II est par trop surhumainement beau et, quoique l'amitié des deux cousins soit très profonde, je ne peux m'empêcher de penser, chaque fois que je chante cet air, à l'acte entre tous audacieux qu'ils venaient commettre en Tauride : enlever la statue de Diane. Il y a là tant d'héroïque abnégation, et c'est tellement l'UNIQUE BUT des deux amis (c'était même un ordre céleste) et *le fond même* d' « Iphigénie en Tauride », que je reprocherai à Gluck d'avoir trop oublié que c'étaient deux Grecs de l'antique Grèce, que c'étaient deux « Hommes » (*viri* en latin) et d'avoir écrit sur ce sujet une musique dont certaines pages font penser à un Paradis.

On le voit, le Beau ne me satisfait pas toujours; je lui préfère la Pensée vraie.

Je m'arrêterai en me contentant de citer « Renaud », ce chevalier *invincible* (Armide le dit), ce chef des temps épiques des croisades. N'a-t-il pas à chanter des phrases d'une mélodie par trop suave pour le valeureux qu'il est? C'est le tempérament musical de Gluck qui parle et non le héros de Jérusalem.

Ici je fais une courte remarque : il est à noter qu'en général ce sont les héros mâles qui sont efféminés dans certaines pages et que ce sont les ténors. Gluck était

cependant un être vigoureux et solide. Ne serait-ce pas qu'il sacrifie à l'époque des ténors castrats desquels on réclamait surtout le charme sans exiger qu'ils fussent les portraits d'un personnage ou les représentants d'une époque? Une autre raison pourrait résider dans la différence de hauteur du diapason. On sait qu'encore à l'époque de Gluck, le diapason était d'un ton plus bas que celui que l'on emploie aujourd'hui. Donc tous ces « la », « si bémols », « si naturels », n'étaient dans l'effort vocal que des « sol », « la bémols », « la naturels ». Le caractère du passage chanté devait certainement s'en ressentir.

Abandonnons la critique et reprenons notre enthousiasme.

Comme je voudrais me laisser aller ici à ma religieuse admiration, à mon culte pour les « MAITRES CHANTEURS » ! Comme je voudrais passer en revue toute l'extraordinaire, la surhumaine puissance psychologique de Wagner, en étudiant et Hans Sachs, et Walther, et Eva, et Beckmesser, et Pogner, et Kothner et cet ensemble de la foule du II et du III et jusqu'à ce personnage qui ne fait que traverser la scène et qui remplit ses fonctions de veilleur de nuit avec toute la conscience voulue pour arriver trop tard là où son « devoir l'appelait » ! Quel comique à la « Molière » que ce personnage épisodique ! Je n'ai qu'un regret, c'est qu'au théâtre il ne l'est jamais, comique. Il y est sinistre, et l'acteur qui remplit ce rôle s'efforce de donner à ce personnage une allure à la Mélingue. Pourquoi, grands dieux ! Qu'il fasse rire : la situation le veut, et Wagner aussi. Je voudrais me laisser aller, mais un tel régal n'est pas de mise ici. Le cadre choisi ne le permet pas. Il faudrait un volume pour noter l'analyse de chaque acte. Je ne connais rien, mais rien d'aussi complet et d'aussi psychologiquement construit. Je dois me contenter de cueillir de-ci de-là un détail.

Je prends Hans Sachs.

Hans Sachs, le poète ironique, à l'esprit éveillé, respectueux de la « Tabulature », mais en rien réfractaire aux idées nouvelles, a dans son rôle des trouvailles sublimes. Wagner a respecté l'Histoire en lui donnant comme fond de caractère, l'ironie. Elle se retrouve partout et en tout. Il a su greffer sur ce fond, à un moment donné, cette obsession d'une chose nouvelle, qu'il sent belle, et qui provoque cet ignoré combat entre la routine et l'essor nouveau, tellement que Sachs, qui se sait cependant une autorité sur les Maîtres, finit par dire ironiquement : « Je suis un simple, un pauvre esprit. » Qu'on lise la musique du commencement du deuxième acte, jusqu'au moment où, apaisé un peu du combat intime, où l'idée nouvelle l'aura conquis sans qu'il puisse déjà l'expliquer, il chante, calmé, et presque disciple, dirai-je, de Walther (cela se rencontre souvent chez un être intelligent à qui on fait découvrir une nouveauté) : « l'Oiseau qu'on vient d'ouïr », etc.

En voici l'essence. Sachs, au I, a entendu et écouté chanter Walther, et, l'homme intelligent, à l'esprit ouvert, contrarié de l'entêtement routinier des Maîtres, et révolté de la basse envie du fielleux Beckmesser, en est arrivé à accuser celui-ci de poursuivre un but inavoué, et à essayer d'imposer silence à ses collègues. La séance de chant s'est terminée, il a quitté le dernier, et seul, le temple où se passait l'épreuve, et rentre chez lui préoccupé.

Il se présente ici plusieurs commentaires. L'un veut que Sachs soit irrité de l'opposition des Maîtres ; l'autre essaye de le montrer amoureux d'Eva et inquiet devant le succès que pourrait remporter Walther auprès d'elle.

Je ne veux analyser que Wagner et je crois, pour ma part, que la cause de l'irritation de Sachs est de source plus profonde et plus noble. En effet, voilà un esprit averti, sans qu'il soit révolutionnaire; il sait écouter un autre et s'élève contre les représentants solennels de toutes les règles :

« Hé, Maîtres, je suis d'un autre avis que vous. Le

chant qu'on vient d'entendre m'a semblé neuf, mais non confus, l'auteur quitte nos routes mais sans faux pas. Laissez d'abord vos codes pour comprendre sa règle à lui. »

Il y a donc ces deux causes excitantes : le nouveau qui éveille d'autres impressions en Sachs, sans qu'il les comprenne et le combat qu'il a à soutenir contre le vétuste orgueil des « omniscients ». Et il rentre chez lui pensif. Sa préoccupation va s'accentuer ici. Car tout va lui rappeler le concours et principalement *les idées nouvelles*. Et cette gradation psychologique est traitée !!! Voyez. Il rencontre David, son apprenti, qui se bat ; il n'a que ce mot (au lieu du coup de tire-botte si facile à cette époque) : « Je te prends encore à te battre » (traduction littérale). David répond : « C'est eux (les autres apprentis), ILS CHANTENT DES CHANTS GROSSIERS », et Sachs de re prendre : « Apprends mieux qu'eux. » Et quand le jeune homme lui demande une leçon de chant, Sachs EN MOTS ENTRECOUPÉS, signe de sa préoccupation, répond : « Non, ne chante pas... Comme châtiment pour ton toupet insolent d'aujourd'hui ». Je traduis littéralement. On voit dans ce seul trait que le premier acte se poursuit ici ; que tout ce qui entoure Sachs force son obsession : la question Art.

A cet endroit se place une fausse interprétation dans la traduction française. J'ai traduit littéralement le texte même de Wagner, afin de répondre à ceux qui ont vu dans la bataille de David cause à colère pour Sachs. La traduction littérale est « insolent toupet ». Cela prouve que le texte n'apporte aucune idée personnelle, mais, au contraire, appuie d'un détail de plus l'Idée fondamentale de l'œuvre. En effet, je ne crois pas qu'il y ait du « toupet » et de l' « insolence » pour un gamin à se battre avec d'autres galopins, mais je suis sûr qu'il y en a à oser contredire une chose belle. Or, c'est ce que *sent* Sachs, et, possédé par ce qui vient de se passer, c'est aux

Maîtres qu'il adresse cet « insolent toupet », comme l'on fait souvent un reproche à un tiers quand c'est un autre qui le mérite, qui est absent et qui exerce sur nous une certaine autorité ou professionnelle ou sentimentale.

Certains annotateurs ont cru que ce châtiment était provoqué par l'attitude de David au premier acte, attitude qui lui fit dire par Sachs (à l'appel nominal de Sachs comme membre de la Guilde, David étourdiment s'écrie « Le voilà ») :

« La peau te cuit ; pardon, Maîtres, Sachs est ici. »

Or, cette attitude n'est même pas une gaminerie (comme le mot n'est pas une menace), c'est un cri d'enthousiasme. Et Sachs, l'indépendant et ironique Sachs, le respectueux admirateur de toute individualité, condamnerait l'enthousiasme de son élève ? Mais l'enthousiasme n'est qu'une des formes de l'individualité. Si Sachs avait l'idée de châtiment, c'est que le souvenir de l'incartade de David au premier acte, prédominerait sur l'impression profonde que lui ont faite le chant de Walther et la discussion avec les Maîtres. Ce qui serait ridicule, même mesquin? S'il avait l'idée de châtiment, dirait-il à David : « Fais mieux que tes petits camarades », ce qui prouve une préoccupation autre que celle de punir. S'il avait l'idée de châtier son apprenti, sa phrase pour « ton insolent toupet d'aujourd'hui » serait-elle hachée ? Non, elle serait d'une venue. Cette phrase finirait-elle sur ce DO DIÈZE qui lui donne ce caractère de « non achevé », de sens suspendu, qui convient à toute phrase non PENSÉE ? Le positivisme est enlevé au reproche, c'est donc que celui-ci est tué par une autre idée. Cette idée est Walther et les Maîtres.

Tous ces détails sont des preuves que Sachs est PRIS par le chant de Walther, pris tout entier ; et tout ce qui l'entoure influe sur lui, mais n'efface pas l'idée qui le préoccupe. Et, à travers la bataille de David, il voit celle des Maîtres ; et, dans son élève il voit Walther. D'ailleurs Wagner n'aurait pas fait simplement passer Sachs sur la scène,

pour lui faire dire cette phrase : « Ne chante pas, comme châtiment, etc. ». Ce n'est donc pas à David qu'il pense, ni son incartade qu'il juge tout en lui répondant, mais bien aux Maîtres. Il est encore en ce moment comme suspendu, comme perdu, comme quelqu'un qui a cru à une chose fermement, et qui sent, à l'apparition de quelqu'un d'autre, que, ce en quoi il a cru, n'est pas l'exacte vérité, et que ce nouveau venu a raison contre lui. Il le sent et il le dit :

« Eh bien, je ne peux pas, je sens et ne comprends pas... Il fuit ma mémoire (à noter dans la partition la transformation du thème du printemps à ces mots), pourtant il m'obsède ; je crois le saisir et perds la mesure, mais que veux-je encore mesurer ce qui est immesurable ? Aucune règle n'est de mise là, il n'y a cependant pas de faute. Cela sonne si archaïquement et cependant cela est si nouveau, etc. »

Et il affirme malgré son incompréhension, et après avoir raisonné que :

« Sans règles il (Walther) écrit sans fautes, qu'il est le chant de l'Oiseau et celui du Printemps, qu'il chante comme il doit et comme il le doit, il le sait faire. »

Rien ne fait Sachs autre que l'Histoire le fait et son irritation, si irritation il y a, a comme source, la subjectivité de ses sentiments, c'est-à-dire l'inconnu de la raison qui fait la supériorité de Walther : il la « ressent » sans la « sentir ».

Après ces réflexions en monologue plus calme, la seule conclusion possible se fait :

« L'oiseau qu'on vient d'ouïr, il a bon bec et larges ailes, bien qu'il déplaise aux vieux, il chante clair et Hans Sachs l'aime ».

On voit que rien ne prouve l'amoureux d'Eva ou le rival de Walther et que tout prouve une préoccupation autre : la forme ironique en est la clarté.

Arrive tout à coup Eva. Nous allons voir que la scène

qui contient du badinage et des plaisanteries de la part de Sachs, va contenir aussi une « sortie » des plus vives de sa part : ce qui est encore le résultat de son obsédante préoccupation, l'extériorisation de la double excitation de plus haut et non pas de la jalousie amoureuse. Et toujours l'idée fondamentale, mais sous une autre forme, avec d'autres moyens, ce qui fait une somme énorme de pensées qui se concentrent en une seule idée :

« Que son Altesse aille au diable ».

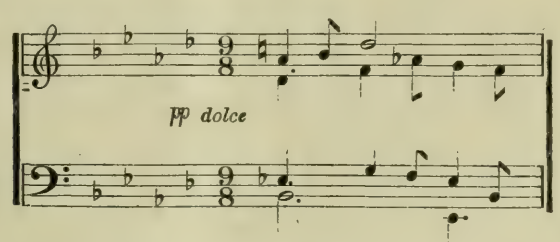
N'est-ce pas le processus logique ? Tribulations provoquées par la nouveauté et surtout la qualité de cette nouveauté (cela trouble toujours, même les plus avertis), cette volonté de trouver la « clef », de ce qui est encore mystère pour son entendement et qui le subjugue : ensuite la conversation avec Eva qui vient se greffer sur ces impressions qui précèdent et qui forcent Sachs à revivre toute la scène de l'épreuve.

Des commentateurs ont voulu voir ici une scène de coquetterie de la part d'Eva et une scène de jalousie amoureuse de la part de Sachs. C'est ridicule et c'est prouver de l'incapacité de comprendre et le génie théâtral de Wagner et sa haute psychologie et surtout le développement musical psychologique de l'œuvre. Jamais Wagner n'aurait sacrifié l'UNITÉ de l'action et de l'Idée, à un détail d'aussi peu d'importance. Je ne nie pas une affection un peu plus que paternelle de Sachs pour la jeune fille, mais, ironique jusqu'au sarcasme, rappelant le roi Marke de Tristan, il exposerait sa soixantaine au malheur qui atteignit ce vénéré monarque ? D'ailleurs pourquoi chercher dans Wagner autre chose que ce qu'il y a mis ? C'est si souverainement beau et clair.

Suivons la scène : Eva entre sous un prétexte : Sachs ignore son amour pour Walther : il la plaisante sur le tard de sa visite, et, sans jalousie, sans acrimonie, mais OBSÉDÉ PAR L'ÉPREUVE, il lui parle de ses fiançailles de demain avec le vainqueur du tournoi. Tout est badinage

plaisant, je dirai même taquinerie. Les « Sais-je, moi? Oh çà, chacun le sait. Eh quoi, encore. Je ne dis pas cela. Çà, je l'ignore » et ce qui suit, à chaque question d'Eva, le prouvent abondamment. Ce ne sont qu'affectueuses plaisanteries. Un instant la fraîche présence de la jeune fille sert de dérivatif à ses pensées; mais elle sera un troisième excitant de l'humeur de Sachs.

En effet remarquons que lorsqu'une pensée nous obsède, qui ne nous agrée guère, ou que nous ne comprenons pas, si un dérivatif nous survient, il suffit qu'il fasse revivre cette pensée un instant écartée, pour que son effet soit plus désagréable que la pensée même et provoque des manifestations plus nerveuses. C'est le cas pour Sachs envers Walther. Peut-on se tromper à ce point et croire à de la jalousie, quand le dessin mélodique du 9/8 page 180 de la partition piano et chant [1] a tant de souriante et malicieuse bonhomie,



et que ces réparties forcent cette phrase d'Eva : « Je crois que le Maître veut railler. »

Et cela va jusq'au 4/4 page 184 où, sèchement, Sachs dit : « J'ai l'esprit troublé », après ce rappel de thème :



qui est, à mon avis, de par sa brusquerie et les situations qu'il souligne, le thème de la « mauvaise humeur de

(1) Ed. Schott.

Sachs ». En effet, dans ce qui précède, à chaque occasion d'en témoigner, ce dessein apparaît (1).
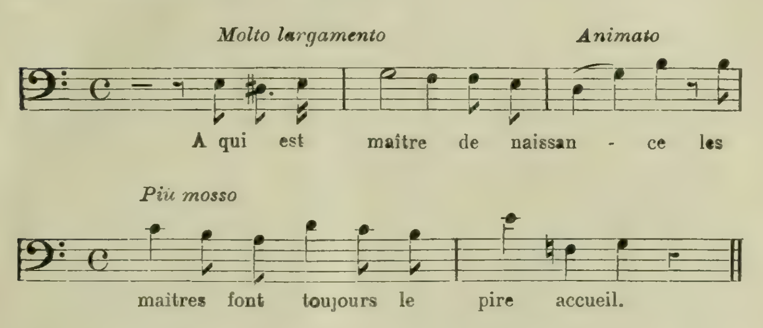
---

(1) Maurice Kufferath dénomme ce thème « le thème de la Cordonnerie ». Il serait ainsi la caractéristique de ce corps de métier. Je l'appelle le thème de la *Mauvaise humeur de Sachs*. En effet, rien dans sa forme, rien d'imitatif ne me suggère une idée, ou une représentation de ce que pourrait être la cordonnerie, tandis que ce groupe en quartolet de notes chromatiques descendantes me fait si bien l'effet de « bougonner ».

De plus, l'apparition du thème ne se fait jamais que sur un état d'esprit de mauvaise humeur de Sachs, au I comme au II, et ce thème garde sa forme primitive. Il apparaît pendant la sérénade de Beckmesser, tandis qu'il n'y a aucune raison d'éveiller l'idée de la Cordonnerie. Or admettre cette idée, que ce thème rappelle le métier de Sachs laisserait supposer ici une rivalité entre les deux professions, cordonnerie et greffe, puisque les deux thèmes sont en opposition. Au contraire, je vois dans cette sérénade une cause de malaise moral pour Sachs et il en témoigne, appuyé par ce thème, et, quand il chante : « Jésus, Jésus, Mallahalloté », pour faire rager Beckmesser, il s'attaque à lui. C'est donc un sentiment intime qu'il convient de souligner dans cette scène, une manifestation de caractère individuel.

Quand Beckmesser pénètre dans l'atelier de Sachs au moment où il s'assied, ce thème réapparaît; et, deux mesures plus loin, quand Beckmesser regarde l'escabeau de Sachs, il se présente deux fois de suite. C'est que cet escabeau et cette douleur lui rappellent non pas la Cordonnerie, le corps de métier, mais la raclée de la veille, dont la mauvaise humeur de Sachs est la cause, puisque le tapage nocturne débuta par ses observations bruyantes.

Il est vrai que le thème appuye le chant des Cordonniers au deuxième tableau du III. Mais il est vrai aussi, que la forme en est changée. C'est une modification de thème. Modification qui en change l'allure et même le caractère. C'est ainsi qu'il nous montre, avec un changement rythmique (6/4) (page 385 de la partition), un redoublement immédiat du premier groupe de notes qui n'est plus qu'un triolet. De sorte que l'expression en est beaucoup plus douce, plus allégée. Ce thème est alors ici à sa place, puisque le « bougon » Hans Sachs, c'est-à-dire l'homme qui ose exprimer sa pensée et qui le fait ironiquement, est le chef des Cordonniers.

Ici cesse le badinage et on tombe en plein dans le brûlant sujet. « On tint séance », dit Eva. Dans tout le commencement de cette scène jusqu'à la page 188, il y a dans la pensée de Sachs comme un souvenir de tristesse double, dirai-je : 1° de ce que Walther a mal chanté pour les Maîtres, qui sont majorité ; 2° de ce que ceux-ci sont si arriérés. Ce mot tristesse est trop fort, mettons « énervement », il sera, je crois, plus en rapport avec l'idée de Wagner. Ce souvenir va jusqu'à de la colère en faisant une opposition superbe de trois mouvements musicaux soulignant deux éléments de pensée.



Et ce qui suit n'est pas de la jalousie amoureuse, mais le cri de l'homme intelligent, loyal, qui a rencontré son maître et qui en reconnaît la supériorité ; ajoutons à cela qu'il lui est impossible de seconder Walther dans ses efforts et cela l'irrite par dessus tout. Il est furieux contre les vieux, ne peut les atteindre et commet cette humaine injustice de s'en prendre à l'innocente cause de tous ces « maux » et d'envoyer « au diable son Altesse ». Comme il appartient avant tout à la corporation, il a l'air de dire au pluriel ce qu'il dit au singulier plus haut : « Je ne suis qu'un simple esprit », mais la colère le fait se mêler aux Maîtres et son « Ce qu'à grand peine on (Walther) nous apprit. Laissez-le nous cuver tranquilles », signifie : « Nous ne sommes pas à la hauteur pour le comprendre. » Et la scène finit sur le thème de mauvaise humeur de Sachs.

On a voulu voir dans la dernière phrase de Sachs une preuve de dépit amoureux. Examinons ce détail : C'est quand ce thème s'est résolu que Sachs dit : « J'avais vu clair. Maintenant cela signifie : « trouve des moyens, avise ». Les commentateurs de la jalousie veulent que dans le mot « avise » Sachs pense à lui-même et lui donnent un sens d'égoïsme. Erreur. Sa préoccupation est celle-ci : A la fin de sa conversation, il s'est aperçu de l'intérêt que portait Eva à Walther. Malgré sa bonhomie, c'est, poussé par son énervement, son irritation, qu'il a provoqué cette réplique d'Eva : « Oui, autre part il (Walther) aura le bonheur » et non par sa jalousie. Sachs est trop loyal, trop bon pour être cruel. Et quand il dit : « Je m'en doutais » cela ne veut pas dire : « J'ai provoqué son mécontement afin de lui faire dire ce qu'elle voulait taire ou ce qu'elle éprouvait. Maintenant, je sais », avec la satisfaction d'avoir atteint son but, mais « Sapristi de quelle affaire viens-je de m'apercevoir ». Trivialement on dirait : « Voilà, ça y est » (que Wagner pardonne cette trivialité) (1). La phrase (avise!) finit par un point d'exclamation. J'insiste sur ce point d'exclamation. Je le peux chez Wagner. Il ne donne pas le sens d'affirmation, mais de *doute de réussir* dans ce qu'il considère être une situation imposée, et veut dire, non pas impérativement « trouve des moyens, il faut que tu réussises », mais « le sort t'a fait découvrir ce qui existe : Eva n'est promise et ne sera donnée qu'au vainqueur du concours. Or, voilà qu'elle aime celui qui sera refusé... Va donc inventer des moyens dans ces conditions... va concilier les choses!!! » Un amoureux déçu aurait-il cette ironie?

(1) En allemand comme en français l'imparfait indique non pas un passé lointain, mais un fait très rapproché du moment, et qui, même, vient de se passer. Autre exemple : page 211, Beckmesser accorde son luth et Sachs dit, le reconnaissant : « Je m'en doutais ». Or, rien de préalable ne laissait ou faisait supposer la sérénade du greffier. J'attire l'attention sur cet imparfait de : « Je m'en doutais ».

Qu'on songe un instant au geste de Sachs empêchant plus loin la fuite des deux amoureux !

Tout en répondant brièvement aux commentateurs, j'ai marqué plus brièvement encore les divers états d'âme par lesquels passait Sachs. La préoccupation, le désir de comprendre Walther; le quelque chose qui se révolte chez un homme intelligent devant la routinière inertie des vieux; l'antipathie que lui inspire l'atrabilaire Beckmesser et tous ces sentiments bien différents sont traités séparément et soulignés ou simplement marqués au coin d'ironie constante qui fait l'essence du caractère chez Sachs. Car même à la fin de la scène avec Eva, c'est un mot ironique qui lui vient et, si ce n'était blasphémer, je traduirais par ce trivial : « Voilà, tire-toi de là maintenant. »

Eh bien, lisez la musique, jamais elle ne tombe dans le vulgaire; elle est toujours élevée et belle; et le fameux monologue du III : « Rêve, rêve, tout n'est que rêve », quoiqu'ayant une allure autre, créée par le moment, n'est défloré en rien par ces scènes plus intimes et plus nerveuses des actes qui précèdent et dont je viens de parler. N'est-ce pas le sublime dans le sublime d'être aussi profond dans tant de simplicité et d'être aussi vrai et aussi logique en restant artiste ?

Je dis simplicité, car il suffit de lire Wagner tel qu'il est et le lire comme il écrit, en respectant jusqu'à un point placé à côté et au-dessus d'une note, pour commencer à le comprendre. Ses moyens sont logiques. C'est ce qui le fait simple et humain, donc psychologue.

Je n'ai parlé que de Hans Sachs; je pourrais étudier Walther et établir une comparaison entre la forme de son Air du I (O cher foyer) et son Air de Concours du III (L'Aube vermeille), et dans ce parallèle montrer autant de psychologie que dans Sachs. Kothner lisant les règles de la Tabulature, Pogner, l'orfèvre riche, le « Prési-

dent » de la Guilde, sont aussi vrais que des types et vivants comme des individus.

Et l'on peut dire avec Hans Sachs : « Cela sonne si archaïquement et cependant cela est si nouveau ». Pourtant cet archaïsme n'est pas un système, car il est différent dans chacune des œuvres et est celui qui convient à l'œuvre même. L'archaïsme des « Maîtres Chanteurs » n'est pas celui de « Tristan ».

En somme, plus que jamais, les « Maîtres » ne sont chantés vrais que quand TOUS LES DÉTAILS de psychologie (et il y en a) sont rendus fidèlement. Et j'appellerai volontiers ce chef-d'œuvre une COMÉDIE LYRIQUE DE CARACTÈRES au même titre et avec la même admiration que m'inspire une comédie de caractères de Molière.

C'est tellement merveilleux, l'agencement de tous ces détails dont pas un inutile ; cette recherche, cette minutie, cette application du petit rien qui décide d'un caractère : c'est une succession de raisons l'une après l'autre, toutes concourant vers un même but et confirmant une même pensée, dans une gradation ascendante magistrale, conduisant à une conclusion logique et vraie. Non pas logique et vraie d'après le TEMPÉRAMENT de Wagner, mais d'après la Raison, d'après la Vie.

Et je pense, ébloui, à Shakespeare qui a ses grandes comédies où le sublime coudoie le grotesque, ses grands Drames où le Merveilleux plane et dirige l'action, et ses Tragédies. Dans l'Œuvre wagnérienne, nous avons la même preuve de génial talent : c'est le Drame d'humanité avec Tristan et Tannhauser ; le Drame sacré avec Parsifal e t Lohengrin ; la Tragédie avec la Tétralogie. Mais le dieu de Bayreuth a ceci de plus que Shakespeare, c'est la Comédie de Caractères avec les Maîtres Chanteurs. Il est Shakespeare et Molière : la Passion et l'Observation.

Et maintenant je veux citer un autre exemple plus net, plus tranchant de géniale psychologie chez Wagner. Plus

génial, parce qu'il s'adresse non pas à un personnage d'une œuvre ou à une œuvre entière, mais parce qu'il permet d'établir, de définir chaque individu dans tout l'Œuvre wagnérien, quoiqu'il y ait parfois ressemblance entre les mentalités : cependant, certains accusèrent Wagner de n'avoir qu'un « système » ! ! Leur mentalité dépend des circonstances de leur vie, de leur âge, de l'époque à laquelle se situe l'œuvre où ils paraissent. Je me base sur la musique principalement, et non sur le texte.

Ni dans Molière, ni dans H. de Balzac, ni dans P. Bourget, ni dans A. France, ni dans J.-S. Bach, ni dans Beethoven ; ni chez Rubens, ni chez Vélasquez, pas même chez Rembrandt ou Jordaens ; ou chez Payot, ou chez Bentham, ou chez Ribot, ou chez Schopenhauer, je ne trouve d'essai ou d'œuvre se rapprochant d'une telle acuité, d'une telle exactitude et d'une telle vérité.

Je veux parler des divers personnages de Wagner. Je pourrais prendre Ortrud et Kundry; Gutrun et Elsa; Fricka et Brangaine, et établir un parallèle. Je pourrais comparer entre eux Pogner et Marke ; Hans Sachs et Wotan ; Beckmesser et Frédéric de Telramund. Je pourrais donc insister sur les rôles de barytons et de soprani ou de basses entre eux ; cela serait déjà bien suffisant. Mais cela ne prouverait que ce que j'ai prouvé dans la courte étude de Sachs. Il y a plus beau : comparer les diverses *tessitures* de nos ténors, tessitures établies d'après la psychologie du personnage. On dirait que Wagner affectionnait particulièrement les ténors, tellement ces rôles sont vrais.

Je veux magnifier la différence qu'il a établie entre Tannhauser et Tristan; Lohengrin et Parsifal; Siegmund et SES Siegfried et son Walther.

L'archaïsme général d'une œuvre trouve son grand prêtre dans Wagner. Aucun peintre n'a peint avec autant d'exactitude, aucun compositeur n'en approche, parce que tous n'ont écrit ou décrit que leurs propres senti-

ments : ils ont fait de l'auto-psychologie. Wagner pas. Il a compris que le THÉATRE était une étude et une représentation d'autres que soi-même, c'est, parti de là, qu'il différencie ses héros entre eux.

Je commence par SIEGMUND et continuerai par ses deux SIEGFRIED, par TRISTAN, LOHENGRIN, PARSIFAL, TANNHAUSER, WALTHER, et terminerai par MIME.

SIEGMUND : est un homme de trente à quarante ans. Sa vie fut celle d'un incompris (« Le bien selon mon cœur, est le mal pour autrui »). Toute son existence s'est passée dans la sauvagerie des combats et des poursuites ; son père qui disparaît tout à coup ; sa mère tuée ; sa sœur enlevée, font qu'à sa révolte morale se mêle de la désespérance. Comment Wagner écrit-il le rôle? Dans une tessiture grave ; sans emportement, mais d'une mélodie profonde, contenue, pénétrante. Souffrir et combattre pour une Idée (c'est bien l'essence de Siegmund) jusqu'à en mourir, dénote toujours de la bonté. Aussi cet homme de la Nature qui n'a pas dans ses amours l'enthousiasme de l'être heureux, a la profondeur du bonheur de celui qui a souffert et à qui tout à coup on annonce que ses souffrances vont finir. La venue de Sieglinde lui enlève toute violence : Siegmund dépouille le sauvage et Wagner nous le donne adorant le Printemps, s'agenouillant devant l'idée « Femme », et réclamant à son père son glaive Nothung pour la victoire de demain : et ceci alors, avec enthousiasme. Un tel caractère à cause de ce fond de bonté et de cette tristesse qui perdure, malgré son amour, auquel du reste est liée intimement l'idée de combat et de vengeance contre Hunding (lisez « Destinée »), ne pouvait être écrit dans une tessiture élevée et claironnante. L'homme pense trop, a trop souffert, a trop dû combattre, a trop de philosophie.

Son SIEGFRIED de la deuxième journée de l'Anneau des Niebelungen, au premier acte exubérant, quand le

jeune homme de 18 à 20 ans qu'il est, fort, solide, insouciant, beau, ne sent sur lui aucune destinée si ce n'est celle de vivre plein de santé, il a son rôle écrit « en dehors », dans une tessiture vibrante et aiguë d'enthousiasme. Au deuxième acte il se sent pris, sous l'arbre, par l'idée de sa mère et par ce que lui raconte l'oiseau. Aussitôt cet insouciant se transforme ; son chant est écrit plus contenu, plus chaud, plus profond, plus « de chair » ; cependant, respectueux de son essence, Wagner ne lui accorde de la gravité que passagèrement.

DANS LE CRÉPUSCULE DES DIEUX, le même personnage a pris connaissance de la femme et des événements qui l'ont sacré homme, tout en étant toujours le valeureux, j'allais dire le « bouillant » Siegfried, il est plus mâle et le rôle, tout claironnant parfois, devient plus posé, plus viril, et les deux tessitures, élevée et un peu grave, s'entremêlent. Son rôle est plus profond comme portée morale, il est écrit surtout dans le médium et le haut du médium.

TRISTAN, le preux valeureux, n'a pas les récits ni les phrases mélodiques aussi étendus que Tannhauser ou Lohengrin, par exemple. Ils n'y auraient pas été à leur place, le rôle ayant des situations dramatiques plus humaines. Aussi est-ce la déclamation lyrique qui s'y rencontre et fait l'essence même du rôle. Dans ce sens, si certaines situations appellent l'éclat des notes aiguës, l'allure générale du rôle est celle d'une voix MALE. La tessiture est médiale, sans avoir la gravité de celle de Siegmund : au contraire, au deuxième acte par exemple, elle est très tendue, la situation scénique étant très mouvementée.

Si j'établis un parallèle entre PARSIFAL et LOHENGRIN, je trouve plus de romantisme chez le second. Aussi y rencontrerai-je récits, duos, tirades, et une tessiture médiale haute. Tandis que dans Parsifal, l'inconnu, le vague, le malaise d'une destinée ignorée, d'une raison d'être indé-

chiffrée, dans lequel vit le personnage, ne permet rien de romantique, défend le style en dehors. Tout le rôle est d'une tessiture médiale. Ce qui le rend d'une expression contenue et d'une portée et d'une pénétration très intenses.

Tannhauser, le chevalier-troubadour emporté et instinctif, est écrit dans une tessiture comparable à celle de Tristan parfois (quand la situation le permet), et très déclamatoire (retour de Rome), mais cependant plus tendue en général. Elle tient le milieu entre Tristan et Lohengrin. Son instinct emporté exige des récits ou des phrases développées et des gradations, d'autant plus qu'ici nous sommes en pleine allure romantique. Mais l'époque où se situe l'action donnait à ces chevaliers une allure qui ne permettait pas un caractère musical trop aigu. C'était, eux aussi, des mâles. Ce qui sera profond chez Tristan sera exubérant chez Tannhauser.

Walther est le chevalier conscient de sa valeur et qui combat pour une Idée. Ce n'est pas un preux, c'est un noble de la Renaissance allemande. C'est l'époque des Guildes, des concours de toute espèce. C'est le temps de la concurrence intellectuelle. Nous sortons du Drame pour entrer dans la Comédie. La couleur locale, les caractères, les circonstances qui font les détails de l'œuvre impriment aux Maîtres une allure où l'on peut rencontrer airs, récits, discussions même. Walther n'est pas l'essentiel amoureux de toutes les comédies, il est le chevalier servant d'une Idée. C'est un novateur. Dans cet ordre d'idées, nous rencontrons une tessiture tendue et jeune; mais de la jeunesse virile que donnent la foi et la confiance en soi; la jeunesse souriante de l'intelligence mêlée à l'ardeur des combats intellectuels. Aussi le ténor est-il servi à souhait pour faire valoir une voix étendue, car il se trouve dans le rôle des « la » aigus plus durs que des contre-ut d'Arnold ou d'Eléazar.

Mime est l'être qui, dans son abjection d'immoralité, se précipite de l'un à l'autre, par peur ou par duplicité; dont la mentalité n'a rien de fixe, si ce n'est le mensonge et la fausseté. On tombe dans le grotesque du drame-tragédie. Aussi son rôle est-il tantôt aigu, tantôt grave. L'aigu qui extériorise cache parfois les sentiments intimes du grave concentré.

De sorte que comme couleur, je classerais les voix et distribuerais les rôles comme suit : Walther et Mime seraient dévolus au ténor à la voix claire et vibrante; Siegfried de la deuxième journée aura comme interprète le fort ténor à l'aigu facile, et claironnante (qu'on ne doit pas confondre avec la haute-contre que l'on appelle à tort « fort ténor »). Pour le Siegfried du Crépuscule des Dieux, pour Tristan, pour Tannhauser, pour Siegmund, c'est au fort ténor qu'on donnera les rôles. Le vrai fort ténor, le ténor à la voix mâle, un peu barytonnante, ayant une voix large, forte, timbrée homogènement, et riche du grave à l'aigu, c'est Ernest Van Dyck. Pour Lohengrin le même ténor barytonnant convient, mais aussi le ténor à voix claire de Walther. Je préfère cependant le premier au second.

Voilà brièvement, très brièvement parcourue, simplement signalée la psychologie de Wagner dans ses ténors. N'est-ce pas merveilleux et unique de savoir s'extérioriser à ce point? De parvenir à garder sa note personnelle et cependant à décrire exacts et vivants les personnages qu'il s'était imposés? Et cela non seulement dans une teinte mélodique, mais dans l'atmosphère que crée une tessiture.

Un ami talentueux, ne jurant que par Beethoven, me certifia que Beethoven était le premier des musiciens psychologues. Ce qui fait la psychologie d'une œuvre lyrique, c'est la création des types, c'est la situation des

détails, et c'est tous ces petits riens qui font l'atmosphère archaïque de l'œuvre. Or, le Titan de Bonn n'a pas atteint cette perfection.

Ces exemples sont-ils ceux que chaque œuvre théâtrale nous offre? Hélas non. Si quelques compositeurs ont apporté chacun sa part proportionnée à son génie ou à son talent, il en est un nombre très grand qui, au lieu de faire de la psychologie, ne font que du tempérament, qui, au lieu de s'adresser au cerveau, ne s'adressent qu'à l'instinct. Telle est l'école vériste italienne et toute l'école de Massenet, de De Bussy, et des modernistes.

Je ne peux évidemment étudier ici d'une manière circonstanciée, ces compositions, qui, par la phrase, par leurs modulations, leurs harmonies, s'attaquent à notre sensibilité.

Dans l'école vériste les « I Pagliaci », les « Cavalleria », les « Joyaux de la Madone », les « Secret de Suzanne », ne résistent pas à l'analyse. C'est une succession de phrases, même chez Wolff Ferrari (qui possède une inspiration plus savante que Leocavallo ou Mascagni), qui n'ont parfois aucun rapport entre elles. « Cavalleria » surtout nous en fournit un exemple frappant. Ces compositeurs « manquent d'Ecole ».

Quant à Massenet... Je lui en veux encore plus : pour le nombre d'opéras qu'il écrivit; pour celles de ses œuvres qu'il fabriqua, je dirai même qu'il fagota (le Mage, Thérèse, Hérodiade); il alla jusqu'à écrire trois opéras en UN an..., je ne sais plus lesquels, mais ce ne fut pas des œuvres en un acte... Et les « Maîtres » prirent ONZE ANS!!!; pour le succès immérité qu'il obtient auprès des foules, tandis que des « Gwendoline », des « Roi Arthus », qui sont des efforts intellectuels méritants, de même que « Fervaal » et « l'Etranger », se trouvent bien tassés aujourd'hui dans les oubliettes. « Eros Vainqueur », qui n'est pas une œuvre psychologique, mais qui

vaut à lui seul tout ce que Massenet a écrit, ne se joue plus. Pourquoi? Ah voilà! C'est que l'un a touché la corde de la sensibilité du « vulgum pecus », c'est qu'il a inventé des phrases à l'emporte-pièce, toutes d'extérieur, c'est qu'il a profité de son MÉTIER de compositeur, qu'il connaissait à fond, et qu'il est parvenu, le « malin », à faire admettre tout le temps la MÊME CHOSE, la même rengaine, même le plagiat de soi-même (Thérèse et Werther; certaines phrases du Mage et de Manon, etc.). Il accentua la syncope et le contre-temps, il frappa, martela les sens des auditeurs à coup de trompettes et de timbales, et ses phrases, qui ne sont pas toujours des plus distinguées, tant s'en faut, il les impose à coup de grosse caisse. Ah, il ne m'a jamais ému! Pas même par Werther. Non seulement il ne m'a pas ému, mais que, par un effort, je me figure, en même temps que Manon (qui est son chef-d'œuvre à ce que dit la généralité), les œuvres d'un Lebrun, ou d'un Boucher, d'un Watteau, ou d'un Fragonard, je ne puis établir de ressemblance entre l'atmosphère Manon et l'atmosphère que ces artistes du crayon ou du pinceau ont imprimée à leurs œuvres et qui nous montre si clairement les XVIIe et XVIIIe siècles. Ces peintres n'avaient qu'à décrire leur époque, c'est entendu, Massenet n'avait qu'à s'inspirer d'eux, seul son Menuet est archaïque

Si certaines pages sont jolies et talentueuses, l'œuvre n'est que celle d'un superficiel ou d'un... malin.

Certes il y a par-ci par-là un *essai* de psychologie. Tel celui des « Lettres » de Werther que lit Charlotte au IIIe acte. Ces lettres ayant un sens différent, il a essayé de le situer par sa phrase. Mais tout en n'ayant ni la même mélodie, ni le même rythme, il reste DANS LA MÊME MANIÈRE DE TRAITER des sujets différents Qu'on lise le passage en question; si la forme ou la couleur changent momentanément, l'atmosphère générale reste la même. Or ici cette atmosphère devrait changer complètement, puisque les états d'âme de Werther, puisque la portée de

chaque lettre sont non seulement différents, mais, comme tenue dramatique sont opposées entre elles. Je conçois qu'elles sont lues par Charlotte, que c'est la mentalité de Charlotte qui pourrait être décrite, mais cette femme se trouve dans un état nerveux si extériorisant, elle s'abandonne si bien dans sa solitude, qu'elle subit chaque excitation dans sa forme. Ce serait le lieu de le prouver. L'éclectisme lui manque complètement. Et si Werther est, avec le « Jongleur de Notre Dame », la meilleure œuvre de Massenet, je ne puis les considérer ni l'un ni l'autre comme des exemples et des leçons de psychologie. Quand Massenet développe, il nous sert les mets en épiçant plus ou moins la sauce, ne visant jamais qu'à l' « effet ».

Non, je n'aime pas ce genre, où on rencontre un rôle qui réclame deux ou trois chanteurs différents pour être chanté logiquement. Je pense à Des Grieux : ténor léger au I et au II, demi-caractère au III, et surtout au dernier acte. On ne « frégolise » pas à ce point avec une voix.

Et cette prétention de toucher aux sujets grandioses, pour lesquels il faut de la grandiloquence, Esclarmonde, Hérodiade, le Mage, etc.!

L'Eloquence et la Grandeur ne résident pas dans le tapage, mais bien dans la phrase. Et Haendel ou Bach ou Gluck ou Wagner ou Beethoven, n'ont pas besoin de recourir au vacarme pour être magnifiques. Car si on a reproché à Wagner surtout (on l'a fait aussi à Beethoven) qu'il faisait du tapage, on s'est fourvoyé. Qu'on prenne en effet une partition de Wagner, qu'on l'ouvre au hasard, on verra que dès qu'un « forte » est apparu, il est corrigé par un « decrescendo » ou un immédiat « piano ». Tandis que Massenet dès qu'il veut accentuer, c'est toute la batterie et toute la cuivrerie qui entrent dans la danse. Berlioz, s'il exagéra les cuivres dans son « Dies irae », réclama, toujours du moins, des violons, par ces mots : « Il n'y a jamais assez de violons » ; Massenet, lui, n'a jamais assez de timbales, ni de grosses caisses, ni de trompettes.

Non, ma foi non, je n'aime pas ce genre. Une œuvre lyrique doit être un développement logique et psychologique. Massenet est trop superficiel, ses pensées sont trop pauvres. Je me répète, certaines phrases à part, mais hélas! peu nombreuses.

La psychologie crée non seulement un personnage, mais la couleur locale. Un des plus beaux exemples de ce genre que je connaisse est le ROLE de Carmen.

Je dis le ROLE parce que dans l'œuvre il y a des phrases trop françaises (duo du 1er acte de Don José et Micaela, l'air de Micaela, l'air du Toréro) pour être espagnoles. Mais le rôle de Carmen est un pur chef-d'œuvre. Tout y fait naître les couleurs voyantes de l'Espagne mêlées au sombre fatalisme de ses croyants. C'est admirable. Il y a dans les parties symphoniques de non moins belles trouvailles de couleur locale ; et à côté de tout l'esprit de la femme méchante et excitante (« coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien »), il y a cette entrée du prélude du 1er acte qui se joue à la parade des corridas.

Il paraît que Bizet n'avait jamais vu l'Espagne. Je ne peux l'affirmer, mais si cela est vrai, c'est une marque du génie qui fut dévolu à l'un des plus beaux compositeurs dont doivent s'enorgueillir la France et l'Art. Cependant rien ne me fera admettre qu'il n'avait au moins fait des recherches approfondies du genre espagnol en musique.

Quant à l'Ecole moderne De Bussiste et autre, elle est nulle, si on envisage sa valeur psychologique.

Mon admiration intense pour Wagner pourrait me faire taxer d'exclusif. Je proteste violemment contre ceux qui émettraient un tel avis. J'admire ce qui est admirable et repousse ce que ma raison condamne.
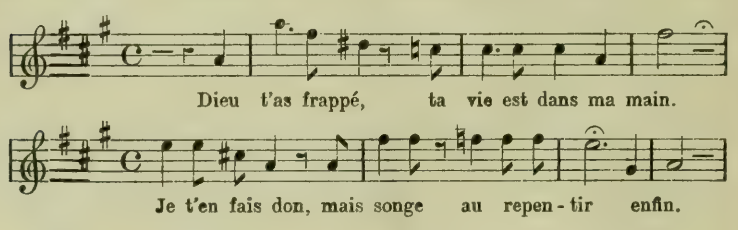
Comme preuve, c'est la critique que je formule contre le manque d'unité psychologique de Lohengrin.

Tant qu'il s'agit de récits (accusation de Frédéric Telramund, récit de Graal), Wagner, maître absolu dans la

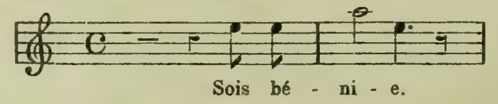
déclamation, y est parfait. Mais si j'analyse la corrélation qui devrait exister entre tous les détails du rôle d'Elsa, je vois que pour exiger ce qu'elle exige au IIIe acte (Quel est ton nom, quel est ton être), tout ce qui précède dénote par trop le caractère de l'ingénue. Elsa est un être susceptible de profondément s'impressionner par son rêve et son bonheur, mais une femme tout de même. La preuve en est son exigence du III, dont je viens de parler. Sa condition de noblesse, son essence ethnique auraient dû mettre en garde le génie de Wagner et l'empêcher de la faire la « blonde Elsa » aux phrases mélodieuses mais pas assez... Wagner.

Le roi est un homme bon avant tout, qui, lorsqu'il parle de combattre, me fait l'effet de brandir un glaive par trop court pour commettre des exploits.

Dans le rôle de Lohengrin (excepté quand le chant est appuyé par le thème du Graal), on rencontre des phrases mélodiques merveilleuses, mais ne donnant guère l'impression d'une divinité. Dans son combat avec Frédéric, Lohengrin n'est qu'un paladin, il n'est pas l'envoyé du Graal et le fils de Parsifal, surtout quand il lance cette phrase



Quand, au deuxième acte, après avoir demandé à Elsa si le doute a troublé son cœur, il lui dit : « Parle, veux-tu m'interroger » et qu'Elsa *ne répond pas directement à sa question*, l'élude, en lui parlant de son amour, Lohengrin répond dans un élan d'amoureux,



il n'y est qu'un homme.

Dans le duo d'amour, j'aurais à relever aussi quelques anomalies et erreurs de psychologie; de même à l'entrée du III et dans les adieux.

En résumé, le rôle de Lohengrin, toute la partition, du reste, contient moins que les autres œuvres de Wagner la note vraie. On y rencontre plus le factice des auteurs romantiques, prédécesseurs de Wagner et particulièrement de Weber. En effet, on rencontre dans Lohengrin des résolutions d'accords, des harmonies qu'on trouve dans Euryanthe, par exemple. C'est probablement ce manque de vrai qui me fait peu ému à l'audition de l'œuvre, ou quand je la chante.

Comme plus haut, j'ai passé brièvement en revue quelques détails sans m'arrêter à une discussion plus circonstanciée et plus argumentée. Ici n'est pas l'endroit de m'étendre sur une question de musicologie. Et tout autant que pour l'enthousiasme que je montre pour les œuvres admirables, je n'ai voulu qu'une chose : montrer qu'en Art et en musique particulièrement, la Psychologie est la base même. Elle devrait l'être. Car sans elle aucune discussion n'est possible, aucune argumentation, aucun raisonnement : on écrit faux s'il s'agit d'un caractère ou d'une époque; on écrit vague s'il s'agit d'un sentiment.

J'en arrive au chapitre qui est le complément du précédent :

V. — **La Mimique, le Geste, les Attitudes.**

Nous y trouvons un des moyens d'extérioriser et de mettre en valeur la Psychologie : car un regard, une ride, un pli du visage, comme un geste du bras, comme la démarche, comme l'attitude aident à « situer » un sentiment ou un personnage.

Ces Gestes et Attitudes, cette Mimique sont intimement liés à la qualité, au caractère d'un individu, parfois

même à l'époque. C'est le maniement du mouchoir à l'époque du Bas-Empire où le « facialia » est l'accessoire obligé du costume. C'est le même objet dont le xve siècle permet l'emploi aux nobles seulement; les bourgeois usaient de la manche; le peuple l'ignorait. C'est toute l'élégance du Geste sous Henri III; il y était minuscule et objet de luxe, comme sous Henri IV, mais ici plus grand, et sous Louis XIII, où il atteint des dimensions des plus « respectables ». On oublie trop souvent que cet indispensable se tenait constamment à la main sous Charles IX. Ces remarques, afin de rappeler que le Geste sous Henri III n'était pas le même que sous Louis XIII.

C'est le salut Louis XIII et le salut Louis XIV qui était presque une révérence, c'est le salut Louis XV : c'est le salut en général qui sera rendu ou donné selon la condition de celui qui le reçoit.

La Mimique, les Attitudes, les Gestes, ne forment qu'un chapitre. Les Attitudes, les Gestes sont intimement liés à la Mimique.

La Mimique. — Est-ce celle-ci qui les accompagne toujours? ou est-ce eux qui la soulignent? Je crois que le Geste et l'Attitude sont les fidèles de la Mimique. D'autant plus que tous trois sont mis en jeu par une même idée.

La Mimique est localisée à la face, mais peut être accompagnée d'un mouvement de la tête. L'œil et la bouche jouent un rôle prépondérant : l'œil peut se vivifier et s'éteindre à volonté. La bouche peut se tirer, s'ouvrir, se fermer, se pincer, selon les sentiments. La tête s'incline parfois sur l'épaule, ou en avant, ou se redresse ou se rejette en arrière.

Nous avons établi quelques notes prises au sujet de certains types. Je n'ai plus à y revenir, d'autant plus qu'il est impossible de passer en revue tous les jeux de physionomie.

La Mimique est tellement inhérente au caractère et au

tempérament des individus, que nous la voyons différer entièrement d'un pays à l'autre. Celui qui nous donne le plus d'éclectisme en cet Art est la France. Elle est représentée par des artistes qui vivent leurs rôles tout en « dehors », par d'autres au jeu contenu, par d'autres enfin qui, selon les circonstances, mêlent les deux, et parviennent à suffisamment de souplesse pour mimer le vaudeville et la grande comédie.

Je dis vaudeville et grande comédie, parce qu'en l'objet qui nous occupe, le grotesque et le grandiose se coudoient. L'Art lyrique contient tout.

L'Italie est on ne peut plus factice. C'est la perpétuelle exagération du sang chaud et violent. Ce sont les yeux au ciel ou qui roulent dans l'orbite; ce sont les bras jetés en haut, en bas, de côté; c'est le corps soulevé sur la pointe des pieds; c'est la main qui tire les cheveux; c'est la contraction générale qui fait gonfler les veines à les faire éclater. Et cela pour des riens. Ces défauts existent chez les artistes italiens les plus réputés. Jamais je n'ai rencontré parmi eux un artiste lyrique qui fût vrai et simple.

La généralité des artistes allemands use d'une mimique toujours réservée et contenue. Elle devient par le fait même aussi conventionnelle que l'est l'italienne. La race germanique ne peut du reste pas se permettre la Mimique en dehors. Il est certain qu'une interprétation contenue atteindra plus aisément le « simple ». Voyez Guitry. Mais le simple n'est pas le convenu. Ceci en réponse à l'admiration de certains artistes pour la sobriété allemande.

Un pays dont j'ai déjà parlé, et dont la renommée artistique est peu répandue, c'est le Danemark. Et pourtant... J'ai vu de ses acteurs mériter le premier rang parmi les comédiens du monde entier. Et cela autant dans la comédie légère que dans la grande comédie ou le drame. Je ne peux juger ses artistes lyriques, je les ignore.

Les Américains ont une mimique ou en « dehors » ou

contenue. Ils possèdent des artistes qui parviennent à émouvoir très profondément en réservant à la pensée reflétée sur le visage, sans qu'un muscle ne bouge, une expression d'une intensité inouïe. Ils ont de grands artistes... *dans ce qui est la représentation de la vie courante :* le classique leur est étranger. J'admire leur simplicité. Ils ont malheureusement quelques gestes de convention pas très heureux et une démarche lourde. La distinction est rare chez eux

Les yeux dans l'expression générale et dans la Mimique en particulier, jouent un rôle prépondérant. C'est ainsi que j'ai vu des Artistes (avec A majuscule) avoir une telle mobilité du regard et une telle expression des yeux, qu'on les en cite. Mlle Eve Lavallière, par exemple. J'en ai vu à l'étranger qui, sans bouger le corps ou même les bras ou la main, étaient frémissants de colère ou d'amour ou de douceur. Leurs yeux seuls « parlaient ». Je me rappelle ainsi un certain Hamlet danois!!!

Comme toujours, comme en tout notre bel Art, la Mimique doit être en rapport avec notre personnage et surtout avec le caractère particulier que les auteurs lui ont donné.

La Mimique a à sa disposition un agent précieux et puissant, c'est le Grimage.

« Faire sa tête » au moyen de ces crayons que nous aimons tant, est l'un des faits les plus captivants de notre profession.

Inutile de dire que se grimer ou se maquiller n'est qu'un moyen matériel qui vient aider à la Mimique et que celle-ci sera *toujours* expressive à condition que l'artiste sente et pense.

Le Geste. — Tout autant que « le ton fait la chanson », le Geste et l'Attitude habillent l'idée, comme l'articulation « fait » le mot.

Ils adoucissent ou accentuent une pensée.

Nous voyons ainsi le coup de poing de la violence appliqué sur un meuble : nous avons le geste harmonieux, caressant qui accompagne la tendresse souriante.

Le Geste sec dans une situation de douceur est faux, autant que l'Attitude arrogante chez un individu dont la mentalité est peu recommandable, aggrave celle-ci.

Il est un dicton bien vrai : « La manière de donner vaut mieux que ce qu'on donne. » Il prouve l'importance du Geste et sa puissance. Si ce dicton appartient à la vie courante plus qu'au théâtre, n'oublions pas que le Théâtre est la vie. On en craint souvent la simplicité. Rien n'est beau comme l'Art simple, et rien n'est grand comme lui, car il est la Vérité. Dans une comédie moderne j'ai vu Lucien Guitry atteindre à une telle vérité qu'on se demandait si les gestes qu'il faisait appartenaient à son personnage ou s'ils étaient une expression passagère, personnelle. Le personnage qu'il incarnait était sujet à des attaques de migraine. Le geste de Guitry, l'index et le médius réunis qui pressaient de temps en temps la tempe, était si parfaitement naturel, si peu ostensible, établissait une telle communication entre lui et le spectateur, qu'on se posait la question : Est-ce le personnage ou est-ce Guitry qui est atteint de céphalalgie ?

Le Geste décrit un personnage comme il dénote un caractère ou la classe à laquelle on appartient. O. Mirbeau nous le fait assez comprendre, et avec raison, quand il met en présence le véreux Lechat, riche à cinquante millions et le vieux noble ruiné qu'est le marquis de Porcellet. Dans une scène très belle des « Affaires sont les affaires », Lechat fait une charge virulente contre la noblesse, et le marquis lui répond que les gens d'argent, les maîtres momentanés, ne veulent que la singer, qu'ils peuvent tout acheter, mais : « Ce qui ne s'achète pas, voyez-vous, c'est *la façon de s'en servir...* » Il fallait voir Leloir campé, le sourire insolent et entendre sa belle voix grave laisser tomber, tranchant comme un couteau de guillotine, ce

mot terrible. Les applaudissements partaient tout seuls. A côté de lui il fallait voir de Féraudy dans Lechat, son attitude qui profite de son corps trapu : ses gestes courts comme des coups de griffe.

L'Attitude et le Geste accentuent la douleur, par l'affalement ; la crainte par les épaules levées qui font « rentrer la tête ».

Il permet le « tic » qui est un geste répété inconsciemment que l'on rencontre chez les cérébraux... et les malades. Le tic est le frère de la manie.

L'importance de l'Attitude ressort encore au théâtre, par l'examen des petits rôles. Un simple comparse qui provoque le rire dans une situation grave, le fera toujours par une attitude ou un geste mal à propos. Le domestique qui annonce « Madame est servie » peut anéantir toute la portée d'une scène, par une mauvaise présentation de son personnage, par une mauvaise attitude.

Le Geste appartient à certains caractères, à certaines classes, à certaines professions.

En effet, un caractère autoritaire sera sobre : il aura le geste net, coupant, sec et court.

L'individu qui porte en lui l'autorité par son essence ou sa situation, aura, selon l'importance de celles-ci, le geste plus ou moins large et accueillant.

L'enthousiasme provoque le geste « en dehors », ayant une gradation ascendante en rapport avec le degré de l'enthousiasme.

Selon la situation psychique aussi, le Geste souligne ou explique le sentiment éprouvé. Ainsi, la gravité de l'accusation que porte contre elle Frédéric de Telramund, exige d'Elsa qu'aucun geste ne soit fait ; c'est l'abattement : tandis que l'accusateur peut avoir quelques gestes durs, nets et directs. D'autant plus que Frédéric accuse sincèrement, confiant qu'il est en la parole d'Ortrud, sa femme.

Il appartient à certaines classes. En effet, observez l'expression par le geste chez le représentant de ce qu'on

appelle la « lie du peuple ». La colère, le dépit, le désir, l'affection même, auront un même fond de manifestation dont l'extériorisation est un geste brutal. Dans les classes moyennes, ces manifestations seront hybrides : la douceur et la violence se suivent et se répondent selon le moment, parfois sans transition; le geste et l'attitude seront moins clairs, moins expressifs, moins exacts que chez les individus de la classe précédente. Les classes dites élevées ne sont guère mieux partagées. Cependant un certain vernis que donnent l'éducation et le respect des conventions, affinera et les sentiments et le geste. Il sera en tous cas plus contenu.

Certaines professions se dévoilent dans le geste. L'orateur aura, d'après le genre adopté, momentané ou habituel, le geste large ou sec, fréquemment unilatéral. Le médecin aura le geste de préserver ses mains, par habitude de l'aseptie. Le banquier aura le pouce et l'index qui, fréquemment, se chevaucheront. Celui d'un chef, d'un homme qui a à exercer une certaine autorité n'aura pas le même développement que celui d'un subordonné. Le militaire aura le geste plus sec, plus tranchant, plus rare et plus varié que le prêtre par exemple. Celui-ci soignera l'onction ou l'hiératisme selon qu'il sera dans l'exercice de ses fonctions ou qu'il soulignera une pensée d'ordre religieux.

Le métier forme le geste : surtout si le métier est dur et fatigant. L'ouvrier a le geste raidi par le manque de souplesse des articulations et l'induration des muscles toujours contractés.

On voit par ce court aperçu, que le geste peut définir ou tout au moins décrire en partie un individu. Tant au point de vue caractère intime qu'au point de vue profession.

La douceur, la brusquerie, l'intransigeance, le sarcasme, la bonté, l'hiératisme, la noblesse, ont leurs

particularités de geste. L' « homme du monde », l'homme du peuple, l'ouvrier, le banquier, le sculpteur et le peintre ont des gestes qui dévoilent leur qualité ou leur profession. Cela est aisé à comprendre. Une profession provoque la répétition d'un même mouvement. Cette répétition crée l'habitude, et cette habitude la forme.

Quant aux **Attitudes**, ce n'est plus une partie du corps qui devient expressive, c'est le corps entier. La position des pieds et des jambes autant que celle des épaules, est des plus importantes.

A l'Attitude est intimement liée la « Ligne ». Peu d'artistes ont mérité avec autant de justice que Mounet-Sully, le surnom d'Apollon. Il était la Beauté d'attitude même. Tout le corps était comme sorti du ciseau d'un Praxitèle. Ses Attitudes et ses Gestes étaient « parlants » Mounet-Sully dans Œdipe ou dans Didier, peu importe, était la sculpture faite homme, mais la sculpture classique. On sentait, à côté de proportions superbes, la Science, l'Art du Geste, les plus consommés. C'était un régal de le voir, autant que de l'entendre. Ah! le vrai descendant, le vrai Grand-Prêtre du bel Art tel qu'il était enseigné dans l'antique Grèce. La science de la marche, le bras qui ondoyait, le torse d'une merveilleuse souplesse, même dans les dernières années de sa vie, le port de la tête, des épaules, constituaient un tout d'une perfection d'allure remarquable. Pour ma part, je n'ai jamais rien vu de pareil. A côté du génie du Classique dans l'expression, il avait le génie du Beau dans les Attitudes. Ah! quand il illustrait de toute cette beauté les œuvres de Racine!...

Qui le remplacera? Albert Lambert fils est très beau. Mais est-ce la beauté idéale d'Attitudes de Mounet? Pas encore. Cependant, dans Hamlet, j'ai trouvé les Attitudes de Mounet un peu lourdes. Le personnage en était vieilli par trop, surtout qu'il se collait une barbe et des moustaches assez fortes.

Je parle d'Hamlet Ce rôle est la complication la plus grande du Geste et des Attitudes.

J'ai sous les yeux une série de photographies représentant divers artistes hommes et femmes qui s'ingénièrent à donner au malheureux prince danois le caractère que lui accorde l'illustre Will. Comme stature, comme attitudes, l'artiste que je préfère est Mme Emilie Lerou. Je ne parle que de ses Attitudes, que je juge d'après sa photographie, je ne l'ai vue ni entendue. Mme Lerou a l'expression de visage, et la ligne générale qui dessinent l'Hamlet shakespearien rêvé. En tout cas, de Mounet-Sully, de Rouvière, de Sarah Bernhardt, d'Adeline Dudlay (je n'ai pas vu Rouvière, c'est le seul de ceux que je cite, et pour cause, il le joua en 1846 et 47), c'est Mounet encore que je préfère. Adeline Dudlay est trop forte et trop classique pour réaliser ce prince hésitant entre le châtiment du crime et l'horreur qu'il en éprouve. Son visage plein, une trousse bien garnie, des jambes et des mains « dodues », ne peignent que difficillement le jeune prince. Sarah Bernhardt, puisqu'il faut qu'on en parle, soigne ses Attitudes en beauté de ligne, mais... quel Hamlet que le sien ! ! !

Hélas! hélas! pour ces deux dernières artistes.

L'Attitude, belle ou grotesque, pourvu qu'elle soit vraie, aide intensément à la parole.

L'art ne réclame pas toujours les gestes ou les attitudes amples du romantisme ou du classique. Il suffit très souvent d'une concentration de pensée avec un minimum d'extériorisation pour arriver au maximum d'intensité. Je me rappelle Ernest Van Dyck au premier acte de Tristan. Durant le duo avec Isolde, jusqu'à l'effet du philtre, il ne bougeait pas. Ses yeux restaient attachés sur ceux de Litwinne (Isolde), leurs corps étaient immobiles. Et quelle expression cependant!

Le geste et l'attitude *pensés* portent à l'expression la plus intense : ils aident à la sobriété d'où naît la simplicité

L'exagération fait toujours dépasser la limite du naturel et fausse l'expression.

L'attitude et le geste de Thomas Salignac dans les « Paillasses », sont très beaux d'intensité et cependant il joue simple, mais soutenu et même, parfois, concentré [1]. Je suis moins partisan des attitudes du ténor Clément, qui souvent exagère. En général, il « joue trop pour le public ». Renaud a des allures magnifiques dans Don Juan.

La Mimique, les Gestes, les Attitudes, dans un silence, continuent la pensée émise.

Ils peuvent être en contradiction voulue avec l'expression verbale d'une idée. Exemple : IIe acte de Siegfried : le rôle de Mime. On y trouve l'attitude du Tartufe tandis que son expression verbale la contredit.

Il se peut que le geste et l'attitude DOIVENT mentir à leur portée propre. Ainsi entre cent exemples : un personnage cultivé a à poser un acte contraire à sa mentalité ou à son éducation. Sa gaucherie étudiée mentira à la portée propre du Geste, mais sera en rapport avec sa condition à lui.

Un autre exemple, mais où l'attitude corrige ce que le mot pourrait faire dévier dans l'allure générale. Au III de Lohengrin les mots d'affection que le chevalier du Graal prononce ne peuvent pas être des termes de passion. Son vœu le lui défend. Son attitude ne sera pas la tendresse passionnée, mais la tendresse réfléchie et volontaire : l'amour dans et par la protection, mais non sensuel. L'Attitude de réserve seule (surtout au I « Elsa je t'aime », et au II : « Sois bénie ») s'indique, afin que Lohengrin garde au III, sa calme autorité, reste le demi-dieu envoyé par le Graal et ne tombe pas à être l'homme de « chair et d'os ».

Au IIe acte du « Samson et Dalila » de Saint-Saëns, il faut une attitude corrective, nécessaire à l'œuvre du compositeur français. Il est certain que Samson ne devrait parler que poussé par ses impressions sensuelles : que

(1) Il est « ravissant » dans Mârouf.

Dalila l'ensorceleuse s'adresse à la chair du colosse, et lui triture le cœur : Samson devant Dalila est un être anéanti, un homme tout confiant, et par là faible. Faible au point de s'adresser à son dieu et de lui crier au secours. Il a donc, tant que dure l'action ensorceleuse de Dalila, à atténuer l'effet que la brutalité sensuelle pourrait créer. Les Attitudes de l'interprète doivent faire sentir uniquement l'abandon du colosse qui devient murmurant dans ses mots d'amour, balbutiant, veule, abandonné à Dalila. Quoique la musique de Saint-Saëns soit conventionnelle et peu profonde, je crois qu'il a voulu décrire Samson ainsi.

J'ai cité tout à l'heure Mounet-Sully, il convient aussi de citer Mme Sarah Bernhardt dans certains rôles, particulièrement dans la mort de « La Dame aux camélias ». Son corps est inerte et donne si bien l'impression de n'avoir plus rien de « résistant »... Mme Sarah Bernhardt, morte dans « Adrienne Lecouvreur » est un exemple de vérité. Le lit sur lequel elle est couchée a l'air de se creuser sous le poids plus lourd du cadavre. Sa tête qui s'incline fait l'effet d'être pesante, mais pesante immensément.

Une autre artiste de grand tempérament, Mme Marie Garden offre dans la mort de Mélisande une belle vérité dans ses attitudes. On « vit » sa mort. Sa main qui ramène les draps, sa tête immobile, ses yeux fixes, et, morte, sa bouche qui reste entr'ouverte, forment un tableau saisissant.

Le Bargy dans le « Marquis de Priola » et dans le « Duel », est criant d'émotion, tant ses attitudes, sa mimique et ses gestes sont vrais.

Coquelin dans Gringoire, Leloir dans le marquis de Porcellet, de Féraudy dans Lechat, sont inoubliables. Ernest Van Dyck a laissé dans Lohengrin le souvenir du divin descendant de Parsifal.

Rose Caron dans « Iphigénie en Tauride » est frémissante. Ses allures, ses attitudes, son masque de tragé-

dienne, sont d'une belle puissance dramatique, quoique d'une sobriété exemplaire : elle est la prêtresse même de Diane. Mme Croiza dans « Katherina » de Tinel a laissé à Bruxelles un souvenir ineffaçable. Je ne l'y ai pas vue, je le regrette. Seguin dans Wotan est le Superbe dans le grandiose, comme il est le Diabolique dans Méphisto. J'ai déjà cité Renaud dans Don Juan.

La mimique, les gestes, les allures de tous ces artistes sont étudiés de près. Coquelin aîné s'appliquait aux gestes de Cyrano devant un miroir.

Si les allures d'un artiste sont vraies, il y a des chances que son débit et son chant le soient : les uns ne vont pas sans les autres. Cependant des artistes disant très juste, n'ont pas toujours possédé l'art de la Mimique et des Attitudes.

VI. — **La voix. — Le son**

La Voix et le son doivent, dans l'expression, être considérés comme un instrument, comme un moyen. La qualité du son contribue à la beauté de l'expression, mais pas plus que la qualité du marbre ne contribue à la beauté d'une œuvre sculpturale. Le son est la couleur d'ensemble de la voix. Cependant, comme on peut y apporter divers changements, il peut être apprécié comme les couleurs d'une palette. Je n'insiste pas plus sur cette qualité dont nous ne sommes pas responsables.

Quoique de première importance, sa beauté ne fait pas l'*Expression*. Une très belle voix peut n'être pas expressive, tandis qu'une voix de qualité médiocre peut vous faire frissonner. Je condamne donc les chanteurs qui se contentent de « faire du son ».

Le charme d'une voix peut faire impression sur un auditeur, mais le chanteur qui en use sous prétexte qu'il est le facteur le plus important dans l'expression, fait fausse route. Le charme ne s'adresse qu'aux sens. L'ex-

pression, tout en frappant avant tout notre sensibilité, pénètre plus profondément et va jusqu'à notre cerveau.

Ce qui permet au chanteur d'exprimer au moyen de sa voix, c'est la souplesse qu'il aura acquise de commander à certains de ses résonnateurs, un changement ou d'attitude ou de capacité, et surtout la suprême souplesse de son souffle.

La Physiologie nous montre que la Bouche, les Fosses nasales, les Sinus, l'Ethmoïde, contribuent à donner à notre voix son timbre. De ces facteurs, la Bouche et les Fosses nasales sont modifiables : la Bouche surtout. Elle est sous l'influence plus directe de notre volonté. Elle permet de chanter clair, de chanter sombre, de chanter « gros ». Les lèvres y aidant, le son peut être dur, sec ou moelleux, parce que les contractions labiales ou des joues ont un retentissement immédiat sur le Pharynx.

Ceci dit, le chanteur « possédant » son organe et SACHANT lui commander à bon escient, usera de telle ou telle attitude buccale contribuant à colorer sa voix.

Siegmund ou Faust peuvent être chantés par un même ténor. Les tessitures diffèrent cependant. L'interprète colorera sa voix d'après le caractère musical du rôle. Samson et Raoul de Nangis se trouvent dans le même cas. Don José est parfois chanté par un ténor d'opéra-comique (ce qui est une erreur). Ce chanteur aura à adapter sa voix à l'expression générale du rôle. Méphisto et le Torero peuvent être distribués au même baryton. Le Torero, baryton « en dehors », et Méphisto, aux expressions d'autant plus prenantes qu'elles seront plus sobres et parfois contenues, devront être colorés différemment. Guillaume Tell et Kurwenal seront les objets des mêmes soins. De même pour les femmes. Mais cependant les rôles de femmes offrent en général moins de « composition ». La coloration spéciale de la voix sera moins tranchante et plus momentanée. Elle se rencontrera à certain

endroit d'un rôle, mais ne sera pas sujette à être transformée d'un rôle à un autre.

Le Haendel et le Gluck se différencient autant par cette coloration de la voix que par le style même. Elle aide du reste intensément au style. Pour Bach il s'agit d'adapter sa voix à chaque œuvre presque : et toute la naïveté de l'Oratorio de Noël doit passer dans la voix, comme toute la largeur dramatique de la Passion, comme tout « l'esprit » de Phœbus et Pan.

Un violoniste ou un violoncelliste, ou un corniste ont, les premiers, les diverses « positions ». Les notes qu'ils réclament d'une corde plus épaisse que celle qui donne les notes de sa quinte, colorent le son différemment. Quoique le mécanisme soit différent pour la voix, l'idée reste la même. Le corniste peut par l'interposition de corps de rechange changer le diapason de son instrument. Il use aussi de la sourdine. La sonorité se modifie. Le chanteur a des modifications encore plus profondes à sa disposition. Elles sont d'une aide très sensible à la création de l'atmosphère d'une œuvre.

Donc laisser vibrer sa voix, et faire valoir uniquement la beauté que la Nature lui a donnée, est, pour un chanteur un défaut capital. Certes, quand on arrive, comme Caruso par exemple, à imposer les œuvres de son choix, on peut se permettre de ne chanter que ce qu'on a choisi. Cela passe et est admis par le public, et, ce qui est plus grave, par les artistes. Mais quand il s'agit de s'adapter à tous les genres, ce qui est le cas général, il s'agit aussi de s'organiser de telle façon que chaque genre existe tel qu'il doit l'être. Car si la Nature nous a gratifiés d'un organe exceptionnel, c'est une preuve d'incapacité de sélectionner des œuvres, comme c'est une erreur de croire que la beauté de la voix seule suffit pour atteindre la vérité. Si l'on est doué d'une voix exceptionnellement belle il faut plus que jamais la considérer comme un moyen d'expression et laisser notre cerveau user de ce moyen

dans un but plus louable et plus intelligent. Une belle voix, la plus belle, si on la laisse valoir dans sa seule beauté est un cristal, très pur, mais sans valeur autre que sa pureté : elle est comme une femme aux lignes parfaites d'harmonie et au visage joli, mais au langage monotone. Car la beauté constante et qui n'a pas d'expression devient monotone. Le brillant le plus beau exposé à une lumière toujours la même et tombant sous le même angle, ne sera qu'un brillant de forme idéale et d'une eau la plus pure; mais son éclat perdra vite de son intérêt. Changeons la lumière qui le fait scintiller; lançons sur lui des rayons rouges, bleus, etc., faisons-les tomber sous des angles différents, un monde d'étoiles naîtra de son scintillement.

Plus une voix est « d'or », plus doit-on mettre en valeur l'Expression. N'oublions pas que le divin chantre des « Méditations » et de « Jocelyn » a dit que « toute l'âme peut passer dans la voix ». Mais pour y atteindre, pour émouvoir, tout dépend de celui qui manie l'instrument et non de cet instrument lui-même.

Une des meilleurs aides à l'expression est

VII. — **L'articulation.**

A côté de l'aisance qu'elle procure dans l'émission vocale par sa netteté et une dépense moindre de fatigue, à côté de cette qualité de se faire comprendre de l'auditeur, elle est un moyen supérieur d'expression. L'incisif du mot fait que ce mot « porte », et subséquemment, l'idée qu'il évoque.

Je cite, à ce sujet, ce passage que j'emprunte à l'œuvre de M. Isnardon, « Le Chant théâtral ». Il parle de Faure :

« Le jour où l'affiche annonça « Faust », j'étais de bonne heure au café [1], derrière une pile de journaux

(1) Le café de la Comédie, de la ville où se donnait la représentation.

illustrés. Tout de suite arriva le baryton du Grand Théâtre. Il entre, gras, emmitouflé, débordant de graisse dans sa pelisse neuve, les cheveux frisés, et la barbe ondoyante, émergeant à peine du col de fourrure. Aussitôt il se plaignit de Faure dont la présence l'obligeait à des répétitions supplémentaires. « Mais, ajoutait-il, il est un « peu essoufflé, le Maître (et de quel ton ironique il pro- « nonçait ce mot « le Maître ») et, ce soir, je l'attends au « point d'orgue du duel. Je vais le faire lâcher, le « Maître... »

« Le soir, Faure interprète Méphistophélès avec sa maîtrise ordinaire, variant ses effets, ne laissant dans l'ombre aucune nuance, chantant avec une rare homogénéité, et, n'en déplaise à notre baryton, d'une fort belle voix.

« Arrive la scène du duel. Valentin paraît sur le seuil de la porte : « Que voulez-vous Messieurs ? » se met-il à hurler. Faure, surpris, fait un mouvement, mais comprend de suite, se remet et de son timbre le plus modulé, en mezza voce, avec un charmant esprit ironique, il répond :

« ...Pardon, mon camarade,
« Mais ce n'est pas pour vous qu'était la sérénade. »

« Le dialogue se poursuit. Valentin, soufflant de tous ses poumons, gonflant son cou, prêt à éclater, et ce diable de Méphistophélès, ricanant d'une voix claire, s'appliquant à l'articulation et redoublant d'ironie jusqu'à l'ensemble des trois voix et, enfin, jusqu'au point d'orgue final. »

Voilà un exemple frappant de ce qu'une excellente articulation peut amener comme résultat. Au tonitruant Valentin, le mordant Méphisto oppose une langue serrée. Aussi tout « portait ». Toutes les modulations de la voix, toute l'importance d'un mot dans une phrase, d'une syllabe dans un mot, donnaient au débit sa valeur. Que m'importe la plus belle voix du monde si celui qui la possède est sans articulation. Je donnerais plus volontiers les

cachets d'Amérique à tel chanteur dont la voix est de qualité secondaire mais qui articule et sait se servir de son instrument, qu'à celui plus gratifié de la Nature, qui met ce don en relief, mais qui ne « parle » pas son chant.

Un régal, c'est Ernest Van Dyck. Je me rappelle une représentation de la Walkyrie à la Monnaie où Van Dyck chanta le lied du Printemps en mezza voce. Je m'étais payé un « royal fauteuil de paradis », ce, d'après mon budget d'étudiant. Malgré le vaisseau spacieux du théâtre et la distance qui me séparait de la scène, je n'ai pas perdu une syllabe du texte. Et cependant (j'insiste sur ceci), Van Dyck chantait le rôle dans une traduction autre que celle de ses partenaires. Ernst et Wilder se répondaient. Je ne connaissais que celle de Ernst, ce qui était une difficulté pour saisir celle de Wilder, plus française, mais moins respectueuse de la musique de Wagner. Cependant, non seulement j'entendais, mais je comprenais tout sans effort. Chaque syllabe était d'une netteté, d'un mordant remarquables.

VIII. — **L'histoire des religions.**

Cette étude est trop souvent négligée au théâtre. On assiste à un mélange des plus hétéroclites. J'ai vu ainsi la cérémonie funèbre d'Eurydice dans des théâtres de premier ordre ; j'ai vu celle d'Alceste ; la cérémonie religieuse de Samson ; celle d'Aïda, etc., n'être rien ou pas grand chose de ce qu'elles auraient dû être. Aucune différence entre Thoas et le grand-prêtre de Dagon, entre les rites d'Orphée et ceux du rouge Phta, n'existait. Le touchant dans le geste, l'onction du culte, qui fait jeter des fleurs, brûler des parfums, arroser de vin le tombeau d'Eurydice, avaient une teinte de modernisme révoltant. On sentait que les interprètes n'avaient aucune notion de ce qu'ils faisaient.

La connaissance de ne fût-ce que quelques détails de

religion, éviterait ou le geste prosaïque ou le geste trop solennel et surtout des cortèges mis en branle en dépit de tout respect de ce qui fut. On saurait que les lamentations d'Orphée sont profondes, mais sobres et d'autant plus vibrantes qu'elles sont simples : du reste Gluck le voulait ainsi. Ses gémissements doivent être confondus avec le chœur qui se lamente, parce que, durant les cérémonies funèbres antiques, le principal intéressé ne parlait et ne chantait guère. Sa pensée était mêlée à l'idée des pleureuses et des joueurs d'instruments. Il assistait à la cérémonie, mais n'en était pas un des acteurs.

Si l'on a à mettre en scène la cérémonie des Druides, on omet de les montrer ou bien dans leur cruauté ou bien, ce qui est plus rituélique, le grand-prêtre juché sur la maîtresse branche d'un chêne, et qui, couronné de fleurs et de feuilles de chêne, coupe de sa faucille d'or, le bouquet de gui, tandis que les autres prêtres le reçoivent au bas de l'arbre dans la tunique blanche d'un des « eubages » (prêtres). Cette cérémonie ne se faisait qu'après avoir brûlé le pain et versé de l'eau sur le feu au bas du chêne choisi. Le gui sacré exposé, on sacrifiait deux taureaux blancs. Cette cérémonie se pratiquait le premier de l'an : d'où vient l'appellation de « Gui l'an », dans le pays de Chartres, pour les cadeaux qu'on se fait le 1er janvier.

Si nous entrions dans les divers cultes hindous, nous pourrions établir des différences énormes entre les croyances des diverses castes d'une même religion. Mais au point de vue mise en scène il est plus malaisé de pouvoir représenter les rites en usage aux Indes. Du reste ce présent travail n'est pas indiqué pour le faire. Seule l'évocation de ce qu'on doit réaliser suffit pour atteindre le but que nous nous sommes proposé.

J'arrête ici la nomenclature des bases qui feront le Respect de l'interprète.

Que voyons-nous? C'est que tous les détails dans les

chapitres touchés veulent que *l'artiste sorte de sa propre nature*. Il faut qu'il CRÉE ce qui n'est pas. Tâche profondément difficile; But profondément passionnant; Rôle profondément grand.

*
* *

Je me suis attaché dans ce chapitre aux bases de l'Interprétation lyrique théâtrale, considérant celle-ci comme la plus complète et exigeant du chanteur de plus nombreuses qualités. Je me réserve de toucher à l'interprétation du chant classique (théâtral et d'oratorio), de la Mélodie, du Lied, dans les chapitres consacrés à l'Interprétation et au Style. C'est surtout dans ces différents genres que les chanteurs omettent la différenciation à établir, et par le fait la personnalité, l'originalité d'un compositeur.

La Musique

« La Musique, me dit un jour un de nos bons compositeurs, directeur de Conservatoire, est un Art d'impression et d'expression. »

Cela est parfaitement exact. Cependant la définition est trop longue, si l' « impression » aboutit à l'impressionisme.

Je n'admets pas l'impressionnisme en Art en général et en Musique en particulier. Je considère celle-ci comme une langue ; nous le verrons plus loin.

L'impressionnisme est le vague, l'imprécis et le discord dans l'Art, n'ayant rien d'une langue.

Qu'est une impression? Elle est, en décomposant le mot, « une pression qui pénètre ». Elle pénètre plus ou moins.

Elle est une pression physique ou une pression morale.

Afin de me faire mieux comprendre, j'établirai un parallèle entre l'impression et la sensation physique et l'impression morale ou intellectuelle.

I. La pression ou plutôt l'impression physique :

En pénétrant dans un endroit chauffé, un effet de chaleur se produit. Cet effet est-il définissable en tant qu'impression? Non. Ce que l'on ressent, c'est la respiration qui s'écourte momentanément, ce sont les tissus qui se congestionnent, c'est parfois la suffocation. On ne juge que l'effet de l'impression, son résultat, sa conséquence. L'impression en elle-même reste vague, imprécise. Les éléments rationnels manquent pour l'expliquer. Un « ouf » la dénonce.

L'impression ne se définit pas, parce qu'elle est passa-

gère; elle est passagère, parce que superficielle. Une accoutumance est possible et se fera. Les tissus contractés par l'ambiance du milieu que l'on quitte se relâchent pour se tendre sous la pression sanguine, et le momentané malaise d'une brusque saute, produite par la différence des deux températures disparaît, le corps se faisant à la nouvelle atmosphère. Cette impression disparaît donc fatalement.

Tout autre est la brûlure, si minime qu'elle soit. Elle est une *sensation*. Elle est définissable, elle est tangible. Elle ne dépend pas, dans son degré, de la plus ou moins grande sensibilité de l'individu. (L'impression en dépend, au contraire.) On peut supprimer sa cause, l'effet perdure. La brûlure est un fait net, précis; elle s'imprime. On s'en souvient avec certitude, quoique la douleur s'oublie rapidement. Une impression dure un moment plus ou moins long, selon la cause.

Il y a entre l'impression et la sensation la différence qui existe entre le système du grand sympathique et le système nerveux de relation. Elles en dépendent du reste.

II. Nous avons un processus semblable quand il s'agit de l'impression morale ou intellectuelle. Elle dépend totalement de notre état nerveux, de notre sensibilité, de notre instinct, de notre disposition du moment surtout. L'impression, quelque forte qu'elle soit, ne pénètre pas nos centres. C'est ce qui nous empêche d'en repérer les causes après quelque temps. Notre mémoire nous rappelle qu'à un moment une cause, un ensemble, une totalité de causes ont fait que nous avons été plus ou moins touchés par elles. Mais c'est tout. Nous nous trouvons ici aussi dans le vague et l'incertain. Si nos tendances nous portent vers cet état « nébuleux », nous ne pourrons rien exprimer ou sentir de ce qui est logique et sain.

Tandis que ce que j'appellerai la « sensation » intellectuelle retrouve ses points de repère. La cause a pénétré

jusqu'à nos centres et a permis le raisonnement. L'analyse est possible.

Pour l'impression, c'est notre instinct qui agit ; pour la sensation, notre cerveau. La première appelle les réflexes; la seconde, la compréhension volontaire. Celle-ci éduque l'attention, elle est donc susceptible d'amener un progrès ; celle-là est momentanée, fugace, relative : elle n'a donc aucun rapport avec lui ; elle endort l'attention : l'une réclame l'expression, l'autre la nie.

S'il s'agit d'un compositeur le mal est grand dans ce dernier cas, car tout un chacun possède en lui une dose plus ou moins grande de sensibilité : il est impressionnable à un certain degré. Il y a donc moyen de s'adresser à tout le monde par l'impressionnisme. Mais le faire en musique, user de l'Art le plus susceptible d'être raisonné, pour ne parler qu'aux sens, est-ce sain? Non, puisque le compositeur ne s'adresse qu'à l'instinct. Est-ce honnête? Non, parce que l'Art doit avoir une portée sociale, intellectuelle. Il a sa philosophie. Ceux qui l'exploitent dans le sens de l'impressionnisme font dévier sa destination et induisent en erreur ainsi le profane qu'ils doivent éduquer, instruire, perfectionner, intellectuellement et moralement.

Malheureusement, en littérature comme en peinture, comme en dessin, comme en musique, nous rencontrons l'impressionnisme.

Nous avons le vers irrégulier, qui, au lieu de servir à une musique de langue, ne vise que l'élaboration d'idées successives, mais n'ayant souvent aucun rapport entre elles. On nous sert le mélange de prose et de vers dans un même poème. On nous présente surtout des expressions qui évoquent non pas la sublime poésie de la simple Nature, mais suscitent des images où les sens sont excités et le cerveau amoindri. Et nous sommes loin des « Odes » ou de la « Légende des Siècles » d'un Hugo ; de l' « Espoir en Dieu », de la « Lettre à Lamartine », d'un

Musset, d'un Leconte de Lisle et... d'un Racine ; tandis que nous avons... Mais chut...

En peinture ?... Je transcrirai le mot d'un peintre moderne assez recherché. Il me montrait des esquisses, des toiles où le blanc, le bleu, le violet, le rouge tranchaient sur un fond ou un pointillé sombre. Il y avait dans son atelier le tableau d'un de nos anciens peintres flamands. Très fier, et TOUT EN ADMIRANT cependant, il comparaît les couleurs anciennes aux nouvelles. Ce fut un beau moment d'enthousiasme pour lui, quand il les critiqua et essaya de les amoindrir. Il ne se rendait pas compte qu'il n'admirait que ce qu'un chimiste avait fabriqué. Il ne parla pas de la COMPOSITION du tableau et tout au fond de moi je me disais que si l'Ancien avait fait avec des moyens restreints des œuvres d'expression sublime qui nous servent encore aujourd'hui de modèles, dans une variété exemplaire, c'était plus que jamais un aveu d'infériorité pour les modernes qui ont à leur disposition des moyens innombrables, de devoir se réfugier dans l'étude des poses ou des ensembles en les exagérant par des teintes, sans s'occuper de l'EXPRESSION. Ils font du coloris et non pas de l'Idée. Ils peignent petit, maladif. Et cependant, très Artabans, « Nous admirons les anciens grandement, disent-ils, mais nous faisons autre chose. Nous peignons ou nous écrivons autrement, poètes ou musiciens. »

Mais pauvres hères du génie, pauvres Don Quichottes de la pensée, nous le savons bien que vous faites autre chose ! Aussi souhaitons-nous de tout notre cœur l'arrivée prochaine pour vous du bon sens qui nous empêchera de dire : *Oculos habent, sed non vident.*

Ah ! vous voulez faire autre chose? Mais depuis Pline jusqu'à nos naturalistes modernes, la Science nous montre que la Nature est de tout temps en genèse de nouveauté. Elle change, mélange, unit, détruit, transforme, métamorphose sans cesse; mais ses éléments primordiaux, ses causes restent simples, belles, grandes et vraies et se rat-

tachent à la logique, parce que restant immuables, discutables, unies pour un Tout dans des formes diverses.

Mais le « Dies irae » du plain-chant et les « Maîtres Chanteurs » et « Louise » sont séparés par des siècles et cependant leur expression est formidable, diffère, mais est vraie, parce qu'elle est pensée.

Cependant connaissant le lettré qu'est mon interlocuteur, je suis certain qu'en émettant sa définition, il n'a pas compris par « Art d'impression » l'impressionnisme. *L'impressionnisme est une infériorité, c'est l'instinct. Il est la négation de la Pensée.*

Schopenhauer prétend que le musicien n'est qu'instinctif. Schopenhauer se trompe. Il affirme qu'il est instinctif dans sa création et qu'il emploie des moyens matériels pour se faire comprendre de l'auditoire. Cela prouve assez l'erreur de raisonnement du philosophe allemand. Il est une autre preuve : c'est le temps d'incubation d'une œuvre. Cette incubation se fait chez tous les compositeurs dignes de ce nom. L'impressionnisme est l'abstrait de l'Art.

Avant tout la Musique est un Art d'expression. Elle est l'Expression même, la quintessence de l'Expression. Elle est expressive descriptive avec le prélude de l' « Or du Rhin » et la « Pastorale » ; elle est expressive psychologique avec les « Maîtres Chanteurs », elle est expressive sombre et profonde avec la « Passion selon saint Mathieu » ; elle est expressive ironique avec « Pan et Phœbus » ; elle est expressive naïve avec l' « Oratorio » de Noël ; elle est expressive déclamatoire avec le « Messie » ; elle est expressive douloureuse, intime avec le « Largo » de la septième sonate de Beethoven ; elle est expressive passionnée avec l' « Appassionata » ; elle est expressive vibrante avec la passion de certains préludes de Bach ; elle est expressive romantique avec « Obéron » et le « Freyschutz » ; elle est expressive réaliste avec « Louise » ; elle est expressive douloureuse d'un deuil

général avec la marche funèbre de « Siegfried » ; elle est expressive hiératique avec le « Vendredi-Saint de Parsifal » ; elle est expressive d'une beauté de fresque avec certaines pages de Gluck.

Certes, l'impression précède en nous l'expression qui en est l'étude et l'explication. Elle est en corrélation directe avec elle, mais elle n'est que la résultante d'une expression subjective qui, elle, est la manifestation réfléchie et méthodique d'une impression et non son but. Une impression est trop fugitive, nous venons de le voir.

En musique moderne, où on l'exploite, elle est produite par certaines sonorités, certains timbres, certaines harmonies audacieuses, certaines dissonnances les plus éloignées de ce sublime accord parfait, qui mérite si bien son nom. Il se peut très bien que le premier effet d'une œuvre raisonnée et logique nous porte à un sentiment d'hésitation et parfois même négatif, et cependant tout nous attire vers elle ; c'est qu'elle n'est pas à notre portée, mais qu'il y a attraction entre elle et nous. A nous, dans ce cas, de la travailler, de l'analyser, ce qui prouve encore l'erreur de l'impressionnisme.

Tout dans la musique appelle l'analyse. En disant ceci, je ne pense pas seulement à l'analyse psychologique, mais à l'analyse logique et même grammaticale.

C'est excessif? Que non pas.

Pourquoi le serait-ce et en quoi une telle opinion le serait-elle? Serait-ce parce que l'Art ne se définit pas? Mais entre la Musique et l'Art existe la même distance qu'entre les couleurs et l'Art de peindre. Elles sont toutes deux un moyen d'y atteindre, de le réaliser, mais ne sont pas l'Art lui-même.

De ce qu'elle est un moyen, il faut conclure que la Musique est avant tout expressive.

Je reviens ainsi à mon opinion de plus haut.

Qu'est avant tout la Musique?

D'accord avec ce qui précède, je n'hésite pas à affirmer qu'elle est une LANGUE. Une langue aussi claire, aussi vibrante que celle d'un Hugo, aussi douce que celle d'un Musset, aussi poétique que celle d'un Lamartine, aussi triste que le Vigny de « Chatterton », aussi colorée que celle d'un Catulle Mendès, aussi surhumaine que celle d'un Corneille, aussi chantante et pure que celle d'un Racine, aussi virulente que, celle d'un Homère, aussi passionnée que celle d'un Baudelaire.

Elle est une langue, parce que :

1° Elle a sa grammaire, avec son alphabet et ses règles; c'est son solfège, avec ses notes et ses exigences de mesure et de rythme;

2° Elle a sa syntaxe avec son harmonie et les lois régissant ses accords;

3° Elle a sa Rhétorique et sa Poétique avec la composition, la fugue et le contrepoint.

De ce fait elle a son analyse grammaticale, qui permet de reconnaître le ton d'un accord, sa constitution, et les éléments d'une phrase : son analyse logique qui disséquera les périodes, ou ses membres de phrases; sa Rhétorique et sa Poétique qui établiront le bien fondé de la manière qu'aura choisie un auteur de traiter un sujet, et condamnera l'erreur qui le fera dévoyer.

Ah, je sais, ceci va paraître énorme. Cette opinion, pardon, cette THÉORIE bat en brèche la compréhension qu'on a de la Musique, dont on veut qu'elle soit impulsive uniquement dans son fond et dont la forme serait... tout ce que l'on veut. Peu m'importe. Je parle haut par amour profond, par amour essentiel de notre bel Art, si souvent, hélas! profané. Ce sera la pierre dans la mare aux grenouilles? Tant pis pour celles qui ne pourront que coasser.

Que peut me faire qu'on n'admet pas que, dans l'Art, pour qu'il soit beau, qu'il soit parfait, il FAUT du positi-

visme pour avoir du talent et que ce positivisme n'exclut nullement le génie. Il l'épure.

Dans les œuvres des grands Maîtres, on constate que la part de réflexion (ce positivisme) est immense et a créé leurs chefs-d'œuvre. On s'est contenté de croire que tels ils furent doués. On s'est trompé. Tant mieux, j'ai le bonheur, dans ce siècle d'impressionisme, de gris, de neurasthénie, de vague, d'instabilité, d'excitation de nos sens par le raffinement, j'ai le bonheur de dire mon sentiment et de crier : « Mais retournez vous donc et regardez Rubens, regardez Jordaens, regardez Rembrandt, regardez Phidias, regardez Praxitèle, regardez Eschyle, regardez Homère, regardez tout et tous ceux qui sont vos idéals, n'ayez donc pas de honte de procéder d'eux, peignez, sculptez, écrivez, avec votre siècle, mais tâchez que votre expression reste belle et vraie. Ne faites que ce que la Nature est. Traduisez, ne déformez pas. Votre responsabilité est énorme. C'est vous, Artistes, qui guidez le monde, plus que quiconque. Bach a inventé des formes? Beethoven a créé des formes? Wagner a créé des formes? Soit, mais ils sont restés maîtres de leurs nerfs; ils sont restés vrais. Faites de même. Interprétez, dans la mesure d'un Art sobre et sain; restez vrais.

Si la Musique n'exigeait pas le raisonnement d'une langue, Rimsky Korsakow aurait-il remanié, réinstrumenté, nous dit M. Goubies, dans son « Histoire de la Musique en Russie », ce « Boris Godounow » de Moussorgsky? Aurait-il pu terminer, de concert avec Glazounow, le « Prince Igor » de Borodine. Ce n'est qu'en la considérant comme telle, qu'un compositeur ou un commentateur peut s'extérioriser suffisamment, pour atteindre ce degré de science d'un autre et de soi-même et ne pas détruire le caractère de l'œuvre de cet autre. Du reste, les « Cinq » de la nouvelle école russe, différents de tempérament, mais tous instruits, se sont soutenus et complétés par cette conception, avouée ou non, que la musique est une langue.

Les inventeurs du système actuel, qui n'en admet aucun, me font l'effet de ne consacrer leur intelligence, qu'à s'exprimer en un dialecte, le plus éloigné de la langue : et, de ce langage universel qu'est la Musique, ils font un patois A quoi cela sert-il? Ce n'est que du temps perdu, car si ce n'est eux, ce sera leurs descendants qui devront revenir à l'accord parfait.

En littérature, André Chénier disait :

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

En musique, nous devrions faire de même. Car on sera tout étonné d'avoir admis, aimé, admiré le compliqué et l'abstrait, et rejeté le simple; qu'on se sera laissé prendre par le factice, alors que la Nature est si belle et si féconde, si grave; que l'on a essayé d'inventer, afin d'être autre que les Maîtres, et qu'on est obligé pour avoir tout l'apaisement du Pur, du Beau et du Vrai, de reprendre bien haut et de se baigner dans les Rameau, dans les Lully même, mais dans les Bach, Gluck, Beethoven, Wagner surtout.

Oh! les pauvres d'esprit, les malheureux, ou... les criminels qui profanent cette langue à laquelle on a recours dans toutes les circonstances, dans tous les pays, chez toutes les races. Le cœur humain l'a sacrée dans les fêtes et les deuils, dans la Légende et dans l'Histoire. C'est Apollon et c'est Orphée; c'est Crichna (Vichnou dans sa huitième incarnation) qui charme les bergères, et, Orphée des Hindous, fait les animaux se coucher à ses pieds quand il improvise [1]. C'est le peuple et ce sont les rois

[1] Les temps les plus reculés lui ont sacrifié et pour le Brahmanisme qui date de 3,000 à 5,000 ans avant notre ère, la Musique était considérée d'essence divine. Une espèce de harpe existait déjà. La Musique fut en tous les pays, mêms la Chine, qui fut musicienne avant la Grèce, la Science qui donna lieu aux réflexions de Pythagore, comme aux rêveries de Se-ma-T'Sien (IIe siècle avant J.-C.), aux théories d'Aristoxène de Tarente, à l'école de Ptolémée et aux dissertations de Platon. Elle fut considérée officiellement comme un moyen d'éducation chez les Grecs.

qui s'entourent de Musique et s'y adonnent. Les poètes la fêtent, et c'est Musset qui chante :

Langue que pour l'amour inventa le génie,

et Lamartine qui dit : « Toute l'âme peut passer dans la voix ». Dans la voix, par sa musique.

Non seulement, toute « une » âme, mais toutes « les âmes ». C'est ce qui fait sa supériorité sur tous les autres moyens d'expression, moyens d'art ou non.

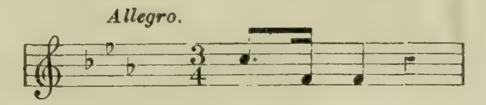
Tout se traduit par Elle. Toutes les douleurs, toutes les joies, tous les enthousiasmes, tout le sombre, toute la clarté, toute la mélancolie; tous les éléments matériels et physiques : le murmure du vent comme la rage de la tempête, l'eau calme et ruisselante, comme les hurlements du torrent, la quiétude champêtre et le tumulte d'un carnaval; la naïveté des primitifs et les complications des névrosés. Elle dit tout, elle décrit tout, elle atteint à tout. Elle peut ramper, comme elle peut s'élever aux plus hautes sphères de l'Idéal. Elle est en nous, elle vit en nous. Elle nous est aussi indispensable que la pensée. Elle est tellement en nous que notre langage lui emprunte par des intervalles des plus variés et parfois des plus étendus, sa clarté d'expression. Notre verbe peut se noter. C'est ce qui fait que l'interprète qui sait « parler » son chant représente l'artiste parfait.

Elle est tellement en nous, que n'importe quelle circonstance s'accompagne, ou n'importe quel sentiment se traduit en musique. Pour un festin, un cortège funèbre, une manifestation rituelle, dans le peuple comme chez les cérébraux, on recourt à Elle. Et cela depuis les pleureuses antiques, jusqu'aux enterrements d'aujourd'hui. Elle est un de nos indispensables recours.

Elle est tellement supérieure aux autres moyens d'expression qu'elle les possède tous. Elle est dans Haendel et Bach aussi nette, aussi grandiose et éloquente qu'un

Constantin Meunier ou un Rodin; Mozart est aussi « claire dentelle » qu'un Benvenuto Cellini ou un miniaturiste ou un Metsys, ou aussi pleine d'esprit qu'un Beaumarchais; elle est aussi ironique qu'un Scarron, tel le Méphisto de Berlioz; elle est aussi chatoyante dans « Eros vainqueur » qu'un Philippe de Champagne; elle est aussi colorée qu'un Jordaens; elle est aussi scintillante dans Weber que certaines toiles de Meissonnier; elle est aussi douce qu'un pastel; elle est aussi nébuleuse dans certaines pages de De Bussy que les brouillards d'un peintre moderne... Elle est la sculpture et la peinture. Toute la philosophie des autres arts, elle la possède et l'exprime. Mais, en plus des couleurs, en plus de la philosophie, elle est ce que nul autre n'est : le MOUVEMENT MÊME DE LA VIE. Les autres arts peuvent atteindre un maximum que dépasse toujours la Musique; grâce à ce mouvement, grâce à la psychologie. Elle va et vient, elle s'étend, elle s'étale, elle se... tait. Car ses silences sont expressifs aussi. Elle est tellement supérieure que les autres arts ne s'adressent qu'à un sens (la sculpture seule subit la vue et le toucher, mais la vue seule compte, le toucher n'ajoutant rien à l'Art : il juge le métier); elle est tellement supérieure, dis-je, qu'elle peut exciter deux sens principaux de notre intellect : la vue, par la lecture d'une œuvre, l'ouïe par son audition. C'est le seul Art par et pour lequel on peut s'isoler. Que de fois n'endormons-nous pas nos autres sens pour ne subir qu'Elle, la Musique. On ferme les yeux pour écouter mieux, on s'immobilise pour la laisser mieux nous pénétrer. Elle est supérieure, parce qu'elle possède le moyen de décrire et même de disserter. Elle peut teinter une œuvre généralement ou partiellement (rappel de thèmes), elle peut aussi peindre et dépeindre, grâce à ce kaléidoscope que lui sont les modulations et les harmonies, grâce à l'animation que donnent ses combinaisons mélodiques et rythmiques. Il n'y a pas un Art où le cerveau peut entrer en jeu avec une puissance aussi

grande que la Musique. Beethoven fait tout un allégro avec ceci :



C'est peu n'est-ce pas? Mais plus on peut faire avec peu, plus ce peu est immense. Elle est tellement supérieure, qu'elle existe par elle-même. Elle n'emprunte pas à des matériaux étrangers une plus grande beauté, comme la sculpture et la peinture pour qui la qualité du marbre et de la couleur sont d'un sérieux appoint; elle est tellement supérieure que la peinture et la sculpture reproduisent une forme, elle, des états d'âme, d'où son influence morale.

Du reste qu'y a-t-il de plus fécond que la Musique? Depuis que le monde est monde, on compose. Il existe des milliers de phrases, d'œuvres, différant toutes, et elle n'est riche que de *sept notes :* que de mots avec peu de lettres. Quelle puissance! Et comme il convient d'appeler dieu, celui qui, comme Bach, Beethoven ou Wagner, a imposé au monde toute la sublimité et la profondeur de la Musique.

Devant cette puissance incomparable, devant cette vie qu'elle porte en elle, devant les moyens matériels qui font surgir cette vie, et qui en font un langage, et que nous étudierons plus loin, ne s'impose-t-il pas de ne considérer la Musique que comme un moyen de s'adresser à notre seule noblesse : notre Cerveau? Notre Cerveau avec son raisonnement, sa logique, sa réflexion : c'est pourquoi elle ne peut être qu'expressive.

La preuve en est que les musiciens qui « donnent » dans le modernisme, se sentent forcés de recourir à la raison. Ils s'adressent même au superficiel Lully pour ses pages chatoyantes, ou à Rameau, mais c'est surtout dans Haendel, Beethoven, Wagner, Bach, Gluck et Mozart

que leur intelligence demande à se... purifier. Car ces dieux ont imprimé à leurs nerfs et leur sensibilité l'arrêt de leur observation et de leur logique.

De là leur Ecole, et une école durable.

On ne peut plus écrire comme les classiques? Cela n'est plus de notre temps? Mais César Franck? N'est-il pas de son temps? Il fut même avant son temps. Et cependant son expression est logique et il ne nous arriverait pas à l'idée d'oser le critiquer pour non-classicisme. Et Lekeu, autre superbe compositeur belge, n'est-il pas de son temps? Et cependant, quelle forme pure et saine! Certes, ils ont tous deux des pages plus belles les unes que les autres. N'empêche que Franck, qui est notre orgueil, est le musicien le plus Beethovien du XIXe siècle, et cela dans une forme récente et nouvelle, parce qu'elle est expressive et non impressionniste. Nous verrons plus loin sa puissance de raisonnement. Et Saint-Saëns? Ne procède-t-il pas plus directement encore des classiques? Et cependant il est bien de son temps (Nuits persanes, Danse macabre, Samson à la meule)! et Gabriel Fauré?

On sait que je ne tolérerais pas le travail à la loupe ou la dissection d'un événement moral ou physique, comme certains malintentionnés pourraient le croire ou le dire. Quand je fais appel au raisonnement et à l'observation en musique, je pense à l'exactitude dans les tons et les teintes qu'ils font naître, à la courbe vraie de la ligne mélodique, à l'animation réfléchie des harmonies et des commentaires orchestraux. Je songe aux talentueux génies qui, à côté de la spontanéité de l'inspiration, ont acquis, grâce à leur travail, une autre spontanéité, celle qui leur fait voir, entrevoir ou entendre la Vérité et l'Exactitude de cette inspiration : celle que le poète possède quand il ordonne un poème dans ses divisions, et qu'il juge du mot qui lui vient, l'accepte ou le rejette pour un autre.

Est-ce à dire que je n'admets que ce qui découle de l'accord parfait? Mais non. Je hais l'intransigeance.

J'admets qu'il y a des choses intéressantes, même très belles et dont des accords dissonnants forment le fond. Mais je crois que ces choses sont rares, parce que uniquement impressives, et, par le fait même, superficielles ou vulgaires. En tous cas elles ne sont jamais profondes, parce que pas simples.

Les modernes vous diront que les Anciens tout comme eux n'écrivaient que leurs impressions. En l'admettant, leurs œuvres prouvent que leurs impressions procédaient des Arts purs et à une époque où la logique était admise et de mise, et certainement, où l'on excusait moins l'impondération, tandis qu'à notre siècle, les nerfs seuls ont droit de cité. Mais je ne crois pas à cette opinion, je crois au contraire au travail d'analyse. La littérature musicale et l'autre prouvent, qu'à leur époque, les sens servaient d'intermédiaires pour conduire les impressions au cerveau qui les jugeait et les équilibrait. Ils ne se contentaient pas de considérer comme exact ce que leur sensibilité enregistrait et qui pouvait les faire exagérer. La moelle épinière ne leur suffisait pas. Aujourd'hui, la plupart des modernes se satisfont l'imagination en poussant à l'outrance l'excitation des sens. Leur musique, c'est à qui en écrira de plus énervée. De sorte que, de ne laisser parler que leurs nerfs, les musiciens actuels ne produisent qu'une musique que j'appellerai « invertébrée ».

Les Anciens voyaient beau, accordaient un but noble et de progrès aux éléments qui faisaient l'objet de leur observation et de leurs études, ils idéalisaient la Matière tout en étant psychologues matérialistes. Nos modernes enregistrent, j'ose dire, pathologiquement; mais, ne se contentant pas de constater, comme le ferait un observateur scientifique dans un but correctif, ils décrivent sans se rendre compte de l'état maladif de leurs constatations. Ils prennent l'état du moment pour une constante.

Les Anciens étaient aussi plus simples, moins compliqués de sentiments. Ils savaient développer, partis d'un

point, et apporter au développement de l'idée principale des éléments, j'allais dire des arguments, sains et logiques. Leur développement ne consistait pas dans la juxtaposition d'idées différentes entre elles, mais dans la juxtaposition d'idées concourant toutes à établir un rapport direct entre elles et l'idée fondamentale. De sorte que leur musique a ce grand avantage de prouver quelque chose : elle disserte. Elle peut subir l'assaut des chercheurs, des critiques, des musicologues, et le subir victorieusement. Car, même si on ne la comprend pas immédiatement, elle imprime TOUJOURS un sceau de grandeur et de profondeur simples. Chez nos modernes, beaucoup ne sont que des sensuels. Ils n'observent aucune règle. L'harmonie est lettre morte. On l'apprend pour la nier. Les rythmes tendent à disparaître et on rencontre des prolongations de notes, qui, dans la mélodie, détruisent ce rythme, pendant que leur commentaire orchestral le gardant, lui, au lieu de souligner l'idée mélodique, la heurte fatalement, ou réciproquement.

Je me rappelle un mot de M. Auguste Gevaert : « Pelléas et Mélisande » venait d'être joué à Bruxelles : « On peut retourner la partition me dit-il un jour, la jouer à l'envers, c'est la même chose. » Il y a un peu de vrai.

Il est naturel que la musique moderne fasse penser aux « Précieuses ridicules » du sublime « Contemplateur », et aussi à La Bruyère qui dit des Précieuses et Précieux : « Une chose dite entre eux peu clairement en entraînait une autre encore plus obscure sur laquelle on renchérissait par de vraies énigmes... Il ne fallait pour servir à ces entretiens, ni bon sens, ni mémoire, ni la moindre capacité : il fallait de l'esprit, non pas du meilleur, mais de celui qui est faux, et où l'imagination a trop de part. » Chez nos modernes musiciens l'imagination et le faux ont aussi une part énorme, si pas toute la part, leur trop de raffinement y conduit comme chez les « Précieux ». Au sortir de certaines exécutions, nous nous écrions d'admiration,

nous sommes frappés, souvent surexcités par des sonorités les plus osées, allant jusqu'à une discordance qu'on taxe de savante (?). Après quelque temps qu'en reste-t-il ?...

Oui, je sais, les modernes s'irritent quelquefois et trouvent les anciens Maîtres compassés. Ils veulent exprimer la Nature telle qu'elle est, disent-ils. Malheureusement ils ne la voient que par leurs yeux de désabusés, de malades, ou de... myopes. Ils la voient comme ces littérateurs qui, sous prétexte de nous avertir et de nous découvrir un état d'âme, se complaisent dans la description d'un défaut et même d'un vice. Ce qu'ils appellent décrire la Nature est un exposé qui, au lieu de la laisser saine et féconde, la fait vicieuse et vulgaire. Ceux qui le peuvent sont alors heureux de se retremper dans un peu de physiologie et d'histologie, pour y puiser la Poésie splendide et sublime qu'un médecin comprend, et que des ARTISTES (?) déforment. Ils faussent ses lignes, ses teintes ou ses chants. Chez les peintres on voit apparaître, dans le coin d'un tableau, un cucurbite inénarrablement vert ou violet : c'est le Soleil... Où donc est son or et sa rutilante pourpre ? Un corps d'homme ou de femme, splendeurs de l'harmonie dans la forme, et de la netteté, disparaissent dans le vague ou l'estompé. Et je pense à la « Maîtresse du Titien » ! En musique, car le mal se propage plus rapidement que le bien, parce que plus commode et plus aisé à réussir sans doute, les cris des instruments ont pris naissance. Quelques sonorités très belles, puis immédiatement après, des bruits très faux comme si l'auteur avait honte d'avoir été simple et pur. En littérature des mots, en musique des accords disparates. Et je ne trouve plus l'immense bruissement de la symphonie du bois, des champs ou de la mer. Et, depuis la « Pastorale », j'attends le Messie qui en fera autant.

La Nature est saine, et pure et profonde et simple. Les modernes la décrivent à leur valeur. Ils sont des malades ou des myopes par... genre.

Ils pêchent surtout dans la forme et cherchent souvent dans l'osé de celle-ci de quoi cacher l'absence de fond. Dans les commentaires ils font du métier; dans la phrase ils font de continuels coqs-à-l'âne, ils vont d'une idée à une autre sans liaison. De sorte que ce qui fait les plus belles œuvres, comme les plus beaux discours, LA SUITE DANS LES IDÉES, fait totalement défaut, d'où mon appellation de « musique invertébrée ».

Non, la Musique n'est pas cela. On en reviendra.

*
* *

Il n'est pas un Art, pas même une Science qui soit d'une aussi puissante influence que la Musique. Depuis les temps les plus reculés, Elle fut introduite dans les mœurs.

J'ai dit plus haut qu'elle était la base même du langage : c'est grâce à elle, en effet, que la monotonie du discours est évitée. L'avocat qui plaide, le prêtre qui prêche, le professeur qui enseigne, empruntent à la musique la diversité de tons qui rendent plus clairs et plus assimilables leurs discours.

Elle pénétra dans les mœurs. En effet, en toutes circonstances, intimes ou non, morales ou matérielles, nous trouvons la musique comme une aide d'accentuation, de pénétration ou d'explication. L'Antiquité possède pour ses cortèges funèbres, les chœurs ; dans les temples grecs, nous avons les récitants dont les chants étaient accompagnés ; dans les sacrifices rituéliques, nous avons les joueurs de flûte ; dans les tragédies, nous avons l'adaptation musicale (mot bien récent, mais fait ancien). Et avant tout cela, chante le roi David. Dans les événements intimes : une naissance, une union, une fête quelconque sans musique, est morte. Dans le domaine moral : nos joies, nos chagrins, notre douleur (la grande Inspiratrice), se traduisent par des idées mélodiques.

Elle permet l'intimité des sentiments, comme leur expan-

sion. Que de fois ne notons-nous pas en psychologie que, saisis par une douleur intime, nous sentons en nous, inlassablement, une phrase musicale nous obséder. La Musique est tellement inhérente aux désirs, aux rêves des autres artistes, que, quand un Raphaël imagine un Paradis, il y fait jouer les anges et les saints, de divers instruments. C'est Memling dont une fresque nous sert à classer certains instruments ; c'est les jongleurs anciens s'accompagnant sur la vielle [1]. C'est le prêtre qui psalmodie : c'est le christianisme qui ravale la musique grecque, mais c'est le pape Sylvestre I (330), qui, constatant l'insuffisance de la musique catholique à cette époque (sentant donc son importance), fonde des écoles de chant dans plusieurs villes, et qui décide que les prêtres soient des « cantores » avant d'être ordonnés. C'est saint Ambroise qui, à Milan, règle la tonalité du chant et la manière d'exécuter les hymnes. C'est la cérémonie du baptême de Clovis (solennité de sa conversion) qui fut rehaussée de musique si extraordinaire, qu'il fit venir plus tard dans son palais des chanteurs d'Italie. La musique existait chez les Francs qui possédaient des instruments à corde, espèce de harpe, et la crowth. Ils avaient leurs chants nationaux et leurs chants de marche, comme nous avons nos musiques militaires. Le pape Grégoire I, appelé le Grand, construit, en 599, l'antiphonaire des mélodies de l'Église primitive. Ç'est tous les papes qui, dans la suite s'en occupent, commandent, tolèrent ou interdisent. Les évêques avaient

---

[1] C'est à deux jongleurs, Jacques Grue et Huet le Lorrain que nous devons la fondation à Paris, en 1328, de l'Eglise des Ménétriers. Ils s'étaient mis à la tête d'une association de ménétriers, de jongleurs et même de jongleresses. Ces jongleurs et ménétriers avaient seuls l'autorisation de faire de la musique aux fêtes qui se donnaient dans la ville et même aux noces qui s'y célébraient. Chacun des leurs devait passer examen pour être admis dans la corporation. Que ne professe-t-on aujourd'hui mêmes sévérité et exigences. La Rome antique avait ses Ecoles de chant aux « jurés » (!) très sévères.

leurs chanteurs et leurs musiciens particuliers qui les accompagnaient dans leurs voyages quand ils voulaient honorer un souverain. Le délicieux poète Rivoire nous montre ce « bon roi Dagobert » s'énamourant d'une pauvre suivante appelée Nanthilde. A cause de la jolie voix qu'elle possédait, il répudia la reine. Le fait est historique. C'est les soins que l'on mit de tous temps à construire, améliorer, transformer les instruments et à en obtenir une plus belle sonorité.

Les Odes d'Horace se chantaient et aidaient à rythmer le vers. Eschyle et Euripide composaient la musique de leurs tragédies et drames, aux fins d'une expression plus forte. C'est au XIIIe siècle, Adam de la Halle qui sent que la parole, la Poésie, même la sienne, qui aujourd'hui encore est délicate et agréable à lire, avaient besoin d'être unies à la musique pour une plus grande expression. Quoique joli poète, il mit en musique purement mélodique son « Jeu de Robin et Marion » (1265). C'est ce qui en fait notre premier opéra-comique. Il en a écrit vingt-six morceaux chantés. C'est l'encyclopédiste et savant Diderot, qui s'intéresse et s'occupe de la question musicale (lire son « Neveu de Rameau »), à tel point, en de tels détails, qu'il s'arrête à constater que l'invention de la basse fondamentale est le principal titre de gloire de l'auteur des « Indes galantes ». C'est, pour reparler d'Adam de la Halle, le fameux air de « l'homme armé », composé par lui et qui est peut-être l'air guerrier que les croisés chantèrent, enthousiasmés, devant Jérusalem. C'est Rabelais, dialecticien et théoricien, qui nous cite les noms d'une soixantaine de musiciens belges, français, italiens, dans son « Pantagruel ». C'est tous les poètes qui la chantent et tous les philosophes qui la commentent, même s'ils sont anti-artistiques, comme J.-J. Rousseau par exemple. C'est jusqu'à des mathématiciens, comme Pascal, qui la détaillent. Platon, Aristote, Pythagore, en font la philosophie.

C'est, parmi les trouvères du XIIe siècle, des comtes

et un roi (de Navarre); c'est tous les pays : la France, l'Italie, l'Allemagne et, n'oublions pas, la Belgique à qui la musique du xve siècle doit tant (non seulement la musique du xve, mais celle de tous les siècles qui vinrent et viendront), qui fondèrent des Académies, des associations de maîtres chanteurs, les « Minnesinger ». C'est, en France, Charles VII qui s'adjoint Jean Ockeghem, qui fit plus que tout autre progresser l'Art, en développant l'harmonie imitative : c'est Charles VIII, François Ier, Henri II (1). Charles IX était un passionné de musique. En Italie, c'est les Sforzi, les d'Este, les Médicis, les d'Aragon : c'est saint Marc à Venise et la chapelle Sixtine à Rome qui donnent l'exemple du culte de la musique. C'est, en Ecosse, Jacques Ier Stuart (xve siècle). C'est, en Espagne, Charles-Quint et Philippe II qui s'entourent de musiciens, qui encouragent les arts, mais musique et poésie surtout; au xve et xvie siècle, tout le monde s'adonnait à la musique; du reste Rouget de Lisle sera immortel par la « Marseillaise ». La Révolution de 1830 éclate après la représentation de la « Muette de Portici » à Bruxelles. On doit à la musique de soutenir la fougue du soldat dans la charge. Mieux : elle fut le langage de la magie au commencement des temps. La musique est tout, peut tout.

Elle est la Variété dans son homogénéité : la source qui murmure n'a pas deux fois le même ton ; la goutte d'eau ne donne jamais en suivant la même note. Elle se prête à tout, elle flotte, elle évolue, elle est souple, elle fluctue.

Mais sa perfection, sa complexité, prouvent qu'on ne peut pas en user à bâtons rompus. Etant une langue, il lui en faut la réglementation pour être claire et établir avec fruit son Idéal.

Le moyen pour y parvenir est le respect des détails

---

(1) François Ier et Henri II rimaient de petits poèmes et en composaient la mélodie, particulièrement des chansons; ils les chantaient en s'accompagnant.

matériels que nous donne le solfège. Nous allons en parcourir les principaux : aux éléments du solfège s'ajoutent ceux de l'harmonie.

La note. — Elle est la lettre de la Musique.

L'ensemble des notes en forme l'alphabet.

Il y a des notes longues, il y en a de brèves.

Comme il y a des syllabes longues et des syllabes brèves.

Il y a des signes d'accentuation que l'on place au-dessus des notes (—, V, Λ), nous avons pour les voyelles des accents aussi (^ ´ `).

La Musique possède cette subtilité : c'est que, en vue de l'interprétation, une durée de note peut être limitée. Elle n'est donc pas laissée au hasard d'une expression.

En effet, à une valeur quelconque, s'ajoute le détail de changement qu'apporte le *point placé au-dessus de la note.* Ce détail de durée donne à une phrase un caractère particulier sans en transformer le fond.

Le point placé à la droite de la note influe directement aussi sur sa valeur de durée.

Certes, puisqu'il est convenu de considérer le point placé au-dessus de la note comme diminuant sa valeur de moitié, il serait possible d'écrire directement cette valeur et de faire graver : [noire suivie d'un soupir] au lieu de [blanche surmontée d'un point]. Mais en faisant ainsi, l'INTENTION DE CETTE BLANCHE, qui perdure malgré le point, serait supprimée.

En effet, nous aurions, en écrivant une noire suivie d'un soupir, une IDÉE brisée par ce soupir. Tandis qu'en écrivant une blanche surmontée d'un point, l'IDÉE se continue et nous ne lui retranchons rien.

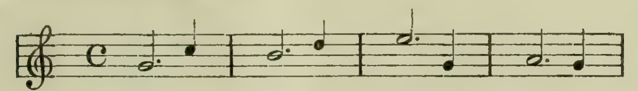
On pourrait m'objecter que, selon la situation, une idée mélodique peut perdurer si l'on fait suivre la note d'un soupir, d'un demi-soupir, etc. En effet, mais cela n'a rien à voir avec la valeur intentionnelle d'une note, et si cette écriture se généralise, on n'aura pas ce que l'exemple du point au-dessus de la note donne, c'est-

à-dire « le staccato », mais une idée soutenue dont l'expression de détail est hachée.

En effet le « staccato » allège une idée, sans apporter de tribulation dans l'intention. Il appartient à l'expression souriante, spirituelle, légère. Le style haché appartient à un sentiment dont l'expression est heurtée.
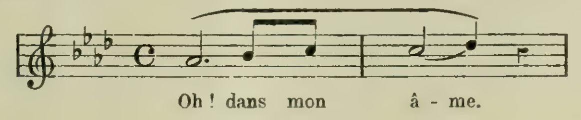
Le point placé à droite de la note l'augmente de la moitié de sa valeur. Ceci ajoute à l'Idée un appui de scansion ou une accentuation d'intention. Il se mêle et aide au rythme, s'il aide à la période de la phrase, ou bien il prolonge une syllabe, ou une voyelle, ou il aide à l'expression.

Si j'écris (au hasard) :

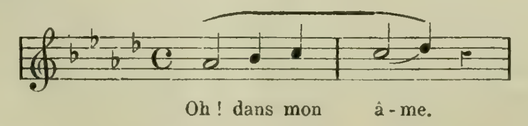


le point se mêle au rythme, à l'allure de cette période.

Dans :



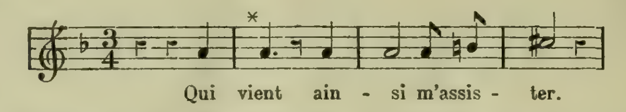
j'attire l'attention de l'interprête sur l'interjection OH. Le mot en lui même n'a pas de valeur, mais cette interjection fera son phrasé plus pénétré et plus senti notée en blanche pointée, que notée en blanche, par exemple. En effet si j'avais écrit :



le moins de durée de l'interjection, le manque de prolongation jusqu'au deuxième temps fort y compris de la mesure, en arrête la pénétration.

Il aide à l'expression. Je prendrai un exemple dans la

Walkyrie. Quand, au premier acte, Siegmund revient à lui de son évanouissement, et, qu'ébloui, il interroge Sieglinde, il lui chante (1) :



la croix placée au-dessus de la deuxième mesure marque la note dont je parle. Si je chante à cet endroit une « blanche », si je fais de la deuxième mesure une mesure unie, toute l'hésitation de Siegmund disparaît, et le phrasé peut être doux et chaud, il n'aura pas l'interrogation qui dénote le trouble physique en même temps que moral qui assaille Siegmund.

Si je n'en fais qu'une « noire », je coupe la phrase, je n'ai plus d'hésitation et je n'ai plus de chaleur ni de douceur, mais une intention coupée dans une phrase hachée. Or l'émotion de Siegmund exige ici ces trois manifestations : hésitation, chaleur et douceur.

Ce point placé à droite de la note aide donc à l'expression juste, puisque grâce à lui le sentiment de reconnaissance (qui est tout indiqué ici, inspiré par la Sollicitude, à la mesure qui précède) existe, et que, néanmoins, ni l'intention de l'état physique (faiblesse, jusqu'à la syncope), ni celle de la situation morale (l'apaisement de trouver quelqu'un qui s'intéresse à lui après la poursuite et la haine dont il fut l'objet) de Siegmund ne sont entamées.

Supprimons le point en écourtant ou en prolongeant la note, nous transformons du tout au tout le fond même de l'Idée.

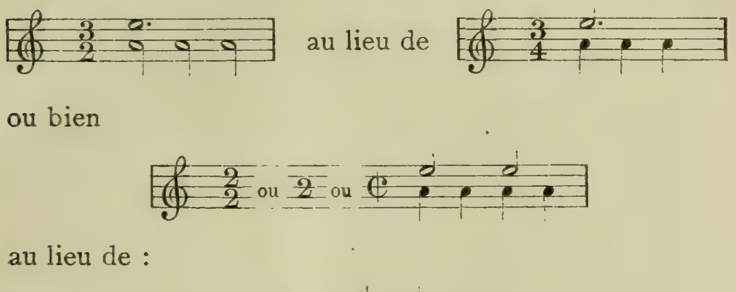
Il s'agit donc de respecter au maximum l'exactitude de ce point dans tous les cas qui se présentent, car la forme et, par le fait même, le fond, sont tributaires de ce détail.

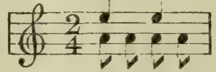
---

(1) Edition Schott, piano et chant.

Le caractère d'une note peut changer dans sa valeur, sans que celle-ci, au point de vue strict, ne change.

Une « blanche » est toujours une « blanche »; elle vaut ses deux temps, partie de la ronde qui en vaut quatre. Cependant nous rencontrons des mesures dont le battement, pour qu'il soit dans le style de l'œuvre, ou dans le mouvement, exige que cette « blanche » n'ait la valeur que d'une « noire »; il en est de même pour la ronde. En effet on rencontre cette notation.

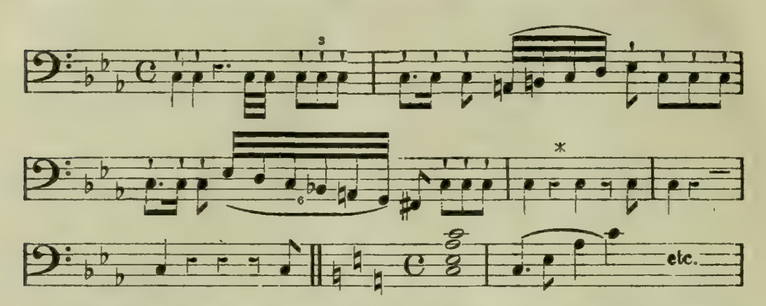




Dans l'exécution on bat pour les deux premiers exemples, de la même manière, mais le caractère du premier est plus large, plus ample. Pour les troisième et quatrième exemples, nous avons le même effet. La note en elle-même n'a pas changé, sa valeur est restée telle, mais l'atmosphère de l'œuvre est autre et le caractère de la note change.

Les Silences. — Que de choses à dire de ces signes? De quelle éloquence ne sont-ils pas? Grâce à eux une idée peut être suspendue, elle se prolonge. Ils laissent à la musique et au geste le temps de pénétrer, au cœur de ressentir, au cerveau de penser. Quelle rhétorique vaut cette page de la « Walkyrie » (entre tant d'autres) qui suit la sortie de Hunding et qui laisse Siegmund seul. La sortie

de Hunding s'accentue par son thème et les groupes montants et descendants qui soulignent sa brutalité.
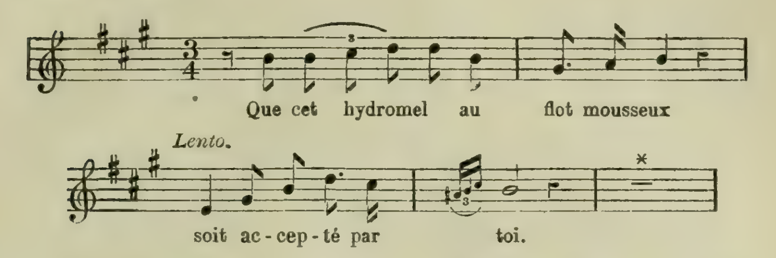


Le thème et les groupes de notes sont nets et précis dans les trois premières mesures. On sent, à partir de la quatrième, que toute la fin de la scène avec Hunding, a, dans son impression faite sur Siegmund, moins de virulence. Le battement se ralentit, diminue jusqu'à la septième mesure : c'est que la mimique de Sieglinde a produit sur Siegmund un effet qui amène la pensée de celui-ci vers l'Epée plantée dans le frêne, et que cet effet détruit l'impression de Hunding. Il y a l'interrogation de l'individu qui se demande de quelle importance est cette épée. Ces deux idées vont se combattre, et c'est la deuxième qui va vaincre la première. Mais pour cela, avant que cette deuxième idée ne soit unique à occuper la pensée de Siegmund, la première qui est Hunding, doit être neutralisée et Wagner laisse cette impression perdurer : ce qui est logique. Mais le thème n'est plus complet, et, de plus, haché par des silences. C'est la dernière idée qui se répète, mais scandée et séparée de la suivante par un soupir, une pause ou un demi-soupir (à un moment par un rappel du thème d'Amour). Cela perdure jusqu'à la décision de Siegmund de se rejeter sur l'idée du glaive « Nothung ». Grâce à ces silences l'idée « Hunding » se marie, s'unit intimement à l'idée « Nothung ». Les idées se chevauchent, se répondent, se combattent, se pénètrent jusqu'à l'apparition de Nothung
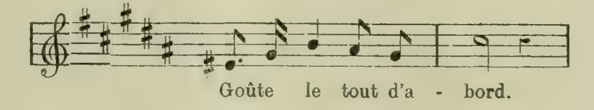
flamboyante. Mais quelle expression ne trouvons-nous pas dans ces silences ?

Le silence laisse parler la mimique et pénétrer la musique.

Voici un autre exemple. A la page 12 de la partition piano et chant de la « Walkyrie », troisième portée, Sieglinde chante :

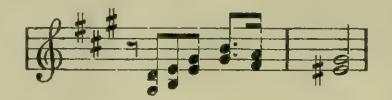


Une pause occupe toute la mesure suivante (X) avant que Siegmund ne réponde :



Cette mesure de silence au chant, permet au thème de la Sollicitude d'expliquer à l'orchestre, le geste de Sieglinde. Interrompt-il l'idée ? Nullement. Au contraire, il appartient si bien au sentiment qu'éprouve Siegmund, qu'au lieu de faire la phrase hachée et d'interrompre l'idée, il lui permet d'être non seulement ébloui par l'apparition de Sieglinde, mais pris tout à fait, par son geste de douceur. Siegmund ne quitte pas des yeux Sieglinde. Ce regard ajoute à l'expression plus que toute parole. Ce silence permet ainsi l'influence de la pensée sans commentaires ; aussi exige-t-il la simplicité, la sobriété et la pénétration dans l'expression de ce qui précède comme de ce qui suit. De plus, grâce à lui, la phrase de Sieglinde, son thème de la Sollicitude, et la phrase de Siegmund font un tout inséparable, indissoluble. Voici le thème : qu'on

l'intercalle entre les deux répliques, dans la mesure du silence, avec cette idée que Siegmund ne bouge pas, mais fixe d'un regard où l'abandon, l'apaisement et même l'amour déjà, existent, et l'on aura l'éloquence du silence.

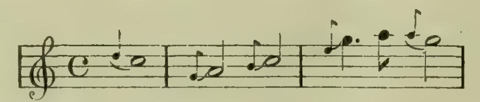


Je ne peux m'étendre ici et citer d'autres exemples.
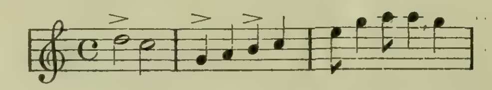
Les Altérations. — L'Altération est un signe qui modifie le son d'une note en la haussant, la baissant ou en la ramenant à son état « naturel ». Non seulement elle modifie le son d'une note, mais elle aide à modifier un passage. Grâce à elle on passe de majeur en mineur et réciproquement. Si, donc, l'altération modifie le ton et le mode, la couleur de l'œuvre s'en ressent; aussi, par exemple, la quinte augmentée, dans un mode mineur, veut-elle être chantée, très haut, très clair. Certains demi-tons chromatiques de même, certains demi-tons diatoniques aussi : celui par exemple qui ramène le ton et qui va de la sensible à la tonique.

Les Ornements. — *L'Appogiature.* — Etymologiquement elle signifie « appui ». Petite note dont la valeur est empruntée à celle qui la suit.

L'appogiature s'écrivant ainsi, par exemple :



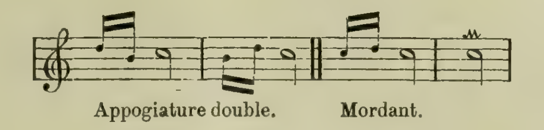
doit s'exécuter comme suit :



L'écriture musicale n'emploie plus guère cette manière, et pour peu que l'appogiature soit dans un mouvement

plus rapide, ou soit d'une valeur moindre, on l'exécute comme « petite note » ; mais alors l'appogiature n'est plus l' « appui » d'une note dont les classiques usaient pour faire valoir l'accent tonique, mais un ornement qu'il est alors plus logique et plus eurythmique de faire emprunter sa valeur à celle qui précède : surtout pour l'appogiature double, qui est le battement de deux notes dont l'une est au-dessus et l'autre au-dessous de la principale d'un degré.

Le Mordant, qu'il ne faut pas confondre avec l'appogiature double, est un battement rapide de deux notes voisines :

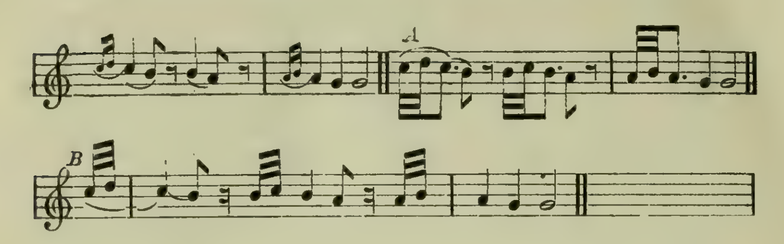


Appogiature double. Mordant.

Ici je ne suis pas de l'avis de beaucoup de théoriciens qui veulent qu'on l'exécute en empruntant sa valeur à la note qu'il précède. Je crois au contraire qu'il faut l'emprunter à la note qu'il suit. En effet, c'est bien la note qu'il précède qui doit avoir l'accentuation. Le Mordant n'étant qu'une double « petite note » qui prépare, qui annonce, qui ajoute à l'accentuation qu'une note possède de par sa place dans la mesure (temps fort presque toujours, ou sensible), une allure incisive plus grande. Or en empruntant à cette note une partie de sa valeur, on en allourdit l'allure; et, ce qui devrait être appuyé, est écrasé. S'il s'agit de l'intention, la clarté, par une telle exécution, disparaît du discours musical. La note précédée du mordant ne l'est que par son importance et pour son importance. Empruntant la valeur de temps du mordant à cette note, c'est en retarder l'exécution, et donner à cet ornement passager une valeur trop grande. La note principale en perd fatalement en durée, en netteté de rythme,

donc en clarté, surtout qu'une telle exécution fait penser à une intervention presque syncopée.

Que l'on juge des deux exécutions de cet exemple :



Dans le — B — on ne change rien au membre de phrase; il reste entier, dans sa forme, le plus rigoureusement. L'ornement vient « orner » (pardon du pléonasme), la note principale et non pas l'écourter comme dans l'exécution — A —, qui est des plus fréquentes.

Autre raison : quand il s'agit de nous apprendre à écrire la musique, alors que dans un même dessin le mordant se répète, et surtout s'il tombe sur un temps fort, on nous recommande d'écrire comme je l'ai fait dans mon exemple, c'est-à-dire écourter le temps faible.

La fioriture ou point d'orgue. — Que ce soit l'auteur (on rencontre cette fadaise chez les romantiques à la Meyerbeer, à la Donizetti) ou que ce soit le chanteur qui introduit cette bizarrerie, elle est déplorable. En effet, ces gammes montantes et descendantes, ces arpèges, qui me font l'effet d'un gargarisme, qui terminent un air ou le coupent en tranches par des « Ah », n'ajoutent rien à l'action ou au sens de la phrase; au contraire. A la rigueur, on peut les admettre dans « l'opera buffa ».

Je ne fais pas allusion aux vocalises des Haendel, des Bach, qui sont une accentuation de l'expression et qui ne servent pas seulement à prouver l'aptitude d'un chanteur à l'acrobatie.

Maintenant, que le chanteur introduise des points

d'orgue dans un air où l'auteur n'en a pas écrit, il commet une escroquerie qui devrait être punissable par la loi.

On sourit?

Je voudrais bien voir qu'un individu quelconque aille, sous prétexte de compréhension autre, coller sur un tableau des couleurs par-ci par-là, prolonger un plan, changer des teintes? L'auteur du tableau le traduirait devant les tribunaux et aurait gain de cause. En musique, des crimes plus grands sont, hélas! permis.

Mais pourquoi? Pourquoi?

Pourquoi ne protège-t-on pas la musique?

Cela fait frémir de révolte. On sourit, au contraire. Et certain « adaptateur » peut transformer et même déformer un texte musical avec la plus grande désinvolture, tout en profitant de l'impunité la plus lâche.

Il y en a eu pour Mozart, il y en a eu pour Gluck, pour Beethoven, pour Rossini, pour tous. Et je crois me rappeler que c'est Rossini qui répondit un jour à une chanteuse devenue célèbre un mot à l'emporte-pièce, comme il en avait l'habitude, paraît-il. L'artiste chantait dans un salon où elle savait que Rossini se trouvait. Elle y alla de fioritures et de vocalises à gorge que veux-tu dans l'air de « Rosine » (air qui est un petit chef-d'œuvre SANS les fioritures). Sa voix d'or tâcha d'éclipser le rossignol.

En quête d'un sourire du Maître, elle se rendit auprès de lui et demanda son avis. Rossini la complimenta et lui dit :

« Mais quel est donc cet air que vous avez chanté tout à l'heure, Madame, et de qui est-il?

« — Maître, c'est l'air de Rosine de votre « Barbier de Séville ».

« — Ah!... je ne l'aurais pas reconnu. »

Et il tourna le dos. Ajoutez à cela le ton mordant de l'auteur de « Moïse ». Comme « exécution », c'était bien, n'est-ce pas? Du reste, ces points d'orgue faisaient le désespoir de Rossini...; *paraît-il*, car il suffit d'ouvrir « Guillaume-Tell » pour en rencontrer pas mal.

Voici une réponse de Berlioz à un chanteur en renom. Il s'agissait de Mozart que le chanteur avait trouvé bon de « corriger » en ajoutant toute espèce de « gargarisme vocal » à la phrase du maître :

« Chantez Mozart simplement Il y avait autrefois des airs, voyez-vous, destinés à être brodés, embellis par les chanteurs, mais ceux-là, en général, furent écrits par des valets de cantatrices, et Mozart est un maître. »

Voici ce que raconte encore Berlioz de la fantaisie et des fioritures de Liszt, car même les artistes les plus purs ont péché :

« Un jour, il y a trente ans, Liszt exécutant cet « Adagio » devant un petit cercle dont je faisais partie (l' « Adagio » de la sonate en ut dièze mineur de Beethoven) s'avisa de le dénaturer suivant l'usage qu'il avait alors adopté pour se faire applaudir du public fashionnable; au lieu de ces longues tenues des basses, au lieu de cette sévère uniformité de rythme et de mouvement dont je viens de parler, il plaça des trilles, des trémolos; il pressa et ralentit la mesure, troublant ainsi par des accents passionnants le calme de cette tristesse et faisant gronder le tonnerre dans un ciel sans nuages qu'assombrit seulement le départ du soleil... Je souffris cruellement, je l'avoue, plus encore qu'il ne m'était jamais arrivé de souffrir en entendant nos malheureuses cantatrices broder le grand air du « Freyschutz » ; car à cette torture se joignait le chagrin de voir un tel artiste donner dans le travers où ne tombent d'ordinaire que les médiocrités. Mais qu'y faire ? Liszt était alors comme ces enfants qui, sans se plaindre, se relèvent eux-mêmes d'une chute qu'on feint de ne pas apercevoir et qui crient si on leur tend la main. Il s'est fièrement relevé : aussi, quelques années après, n'était-ce plus lui qui poursuivait le succès, mais bien le succès qui perdait haleine à le suivre; les rôles étaient changés. Revenons à notre sonate. Dernièrement un de ces hommes de cœur et d'esprit, que les artistes sont heureux de ren-

contrer, avait réuni quelques amis; j'étais du nombre. Liszt arriva dans la soirée et trouvant la discussion engagée sur la valeur d'un morceau de Weber auquel le public, soit à cause de la médiocrité de l'exécution, soit pour toute autre raison, avait, dans un concert récent, fait un assez triste accueil, se mit au piano pour répondre à sa manière aux antagonistes de Weber. L'argument parut sans réplique et on fut obligé d'avouer qu'une œuvrè de génie avait été méconnue. Comme il venait de finir, la lampe qui éclairait l'appartement parut près de s'éteindre; l'un de nous allait la ranimer :

« N'en faites rien, lui dis-je ; s'il veut jouer l' « Adagio » en ut mineur de Beethoven, ce demi-jour ne gâtera rien.

« — Volontiers, dit Liszt, mais éteignez tout à fait la lumière; couvrez le feu, que l'obscurité soit complète. »

Alors au milieu de ces ténèbres, après un instant de recueillement, la noble élégie, la même qu'il avait autrefois si étrangement défigurée, s'éleva dans sa simplicité sublime; pas une note, pas un accent ne furent ajoutés aux accents et aux notes de l'auteur. C'était l'ombre de Beethoven évoquée par le virtuose, dont nous entendions la grande voix. Chacun de nous frissonnait en silence et, après le dernier accord, on se tut encore... Nous pleurions [1]. »

Et quand j'ouvre certaines partitions de Gluck et que je vois que M. Gevaert, l'ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, s'est permis d'ajouter ou de retrancher ou de transformer des périodes entières; et quand j'ouvre Bach, et quand j'ouvre Mozart et Haendel et Weber, et que je rencontre le même sacrilège... Oh ! je...

Mais M. Gevaert savait beaucoup de choses...

J'ai, un jour que j'étais du jury, refusé ma voix pour

---

(1) « A travers chants ».

accorder un diplôme de sortie à une élève qui, dans l'air de Chérubin des « Noces de Figaro » : « Mon cœur soupire », ajoutait un si bémol aigu traditionnel et stupide qui n'existe pas dans la partition de Mozart. J'estimais qu'une élève qui ose pareille chose est une élève qui n'a jamais pensé à se documenter : donc pas intéressante et non méritoire.

Quand on parcourt les « Préludes » de Bach, on frémit des sottises que certains commentateurs ont introduites dans ses œuvres.

Les fioritures étaient une mode. Elles consacraient une chanteuse, comme l' « ut de poitrine » sacrait un ténor. Grâce à elles, on décernait le titre divin d'Artiste à des acrobates du chant. Et ces « artistes » auraient été peut être incapables de chanter correctement une phrase.

Ce que j'en dis est tellement vrai que, si l'on veut bien se rappeler la manière de louanger des anciens, on trouvera que tel et tel se rendaient au théâtre à une certaine heure, afin d'entendre donner à M. Untel sa fameuse note et parce que Mme Unetelle vocalisait comme un rossignol et qu'elle trillait à ravir.

Et dire que le public en est encore là aujourd'hui. Certes, ce mauvais goût s'est atténué, mais, cependant, il domine toujours. Certains chanteurs l'exploitent. Le public ignore que celui qui se spécialise dans la vocalise possède en cela sa manière de « bluffer » ; qu'on me passe le mot.

On ne croit pas que le public s'en laisse compter par le mécanisme vocal? Voici une preuve. Il y a quelques années, vint à la Monnaie le ténor Clément. Il nous donna quelques représentations de la « Dame blanche qui nous regarde », mais à qui nous avons la bonne idée de tourner le dos, et du « Postillon de Lonjumeau ». J'ai eu l'occasion, à l'époque, de parler de ces représentations et de Clément, à plusieurs spectateurs, et non des moins assidus

amateurs de musique. Tous s'extasiaient sur le charme de sa voix et la facilité qu'il a de monter à « l'ut » en trillant sur la quinte haute. Cela était le summun de l'art pour le public. On ne remarquait pas qu'il y avait un éloge plus sérieux et plus mérité à lui décerner : c'était son interprétation.
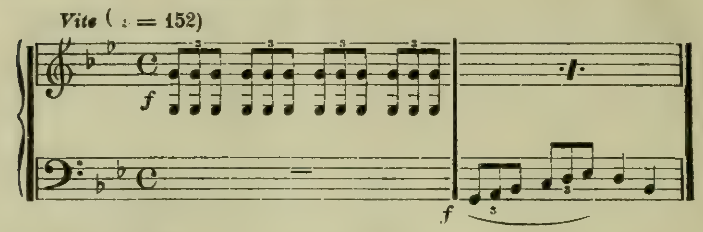
Tout un chacun peut par la volonté arriver à triller et à vocaliser. Mais que prouve cela? Une aptitude à l'acrobatie et une facilité mécanique. Est-ce de l'art? Que non pas. L'Art n'est jamais ridicule et les fioritures le sont. Les chanteurs qui consacrent leur temps et mettent leur patience à l'épreuve, en s'efforçant d'augmenter de plus en plus la rapidité de leurs vocalises, ne prouvent pas par là qu'ils sont des artistes. La vocalise n'ajoute rien à l'expression, au contraire. De plus, elle ne peut rien à l'éducation de la voix. Alors? Elle ne doit être tolérée que comme l'ont compris certains maîtres classiques, tolérée dans l'expression ou comme l'a entendu Wagner quand il s'est agi de ridiculiser cette manie dans la personne de Beckmesser et de Kothner. Je ne l'admets pas même dans le romantisme et j'estime que Weber s'est fourvoyé parfois en en usant.

La vocalise est logique chez certains classiques de par le genre de leurs œuvres et surtout parce qu'elle est comme le prolongement, le développement d'une phrase ou d'un dessin mélodique, en tous cas d'une idée. Elle n'est pas uniquement un point d'orgue ou une cadence, elle amène une idée mélodique à sa conclusion.

Il est un groupement de notes sur lequel je voudrais insister en passant : c'est le *Triolet*.

On nous enseigne que le Triolet est un mouvement ternaire, introduit dans un mouvement binaire et que, pour bien l'exécuter, il faut en accentuer la première note. On l'oublie trop souvent. Cette accentuation peut apporter un mouvement moral très grand à l'expression. Comme

exemple, je prendrai cette page magistrale qu'est le « Roi des Aulnes ». Schubert écrit :



Si l'on exécute le dessin de la main droite sans accentuer la première note du triolet, on aura comme un grondement plus ou moins fort : expression qui doit être donnée uniquement à la gamme de la deuxième mesure (main gauche), où la première note du triolet, quoique appuyée, le sera moins, atténuée qu'elle est par la liaison qui souligne cette gamme. Cette gamme est l'ouragan qui roule et non l'orage qui éclate. Si on accentue la première note du triolet de cette façon :



on a l'expression voulue, en ce sens que l'on obtient ce galop de cheval haletant dans lequel se précipite, éperdu, ce malheureux père affolé, tandis que gronde autour de lui la Nature.

La liaison ou coulé. — Je ne fais pas allusion ici à la liaison de durée, mais à la liaison d'expression.
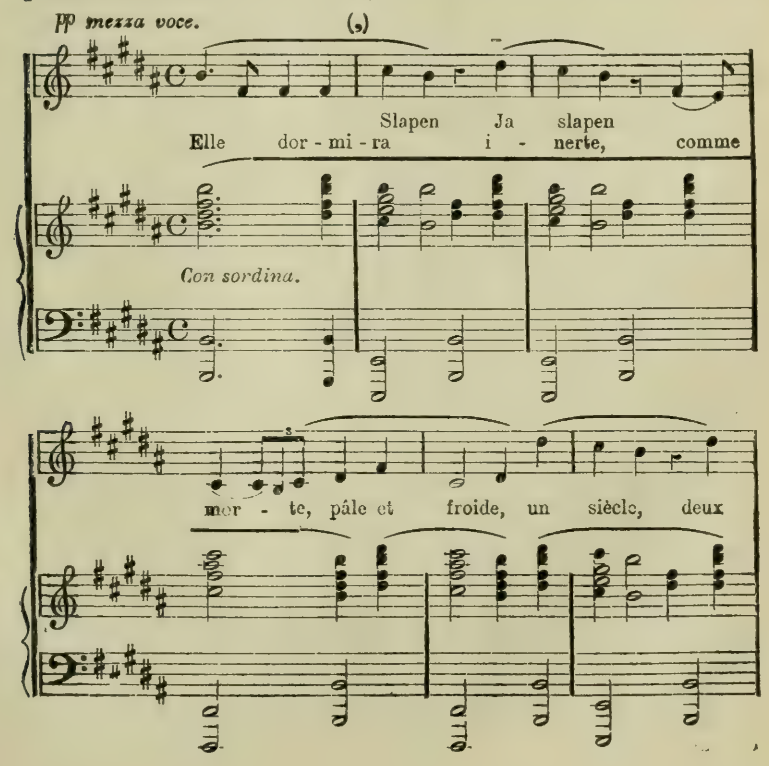
Cette liaison unit des membres de phrase entre eux et indique que ces membres de phrase doivent être exécutés dans une *même idée*.

En règle générale, la liaison se place pour limiter une idée : que cette idée soit la principale ou une idée expliquant ou corroborant cette idée principale, ou qu'elle soit une incidente.

La période se limite par sa propre facture : la liaison

est un moyen d'expression donnant à cette période un caractère particulier. La liaison est la césure de la phrase. Le phrasé doit être réglé sur elle. Nos classiques nous donnent des exemples multiples de la nécessité de son observance. Le chanteur a à sa disposition « un archet », c'est son souffle. La dispersion logique du souffle dans le chant permet seule la liaison parfaite.

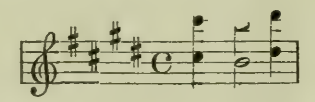
Il est regrettable de rencontrer parfois des auteurs, et des meilleurs, qui, dans l'écriture, nous induisent en erreur. Il en est ainsi de M. Paul Gilson, dans « Princesse rayon de Soleil ». M. Gilson est reconnu comme un des musiciens les plus érudits cependant. Un compositeur m'en disait un jour : « Il n'est pas un problème harmonique ou de fugue ou de contrepoint qu'il ne sache résoudre ». Pourtant M. Gilson a écrit ceci à la page 51 de la partition piano et chant (édit. Oertel) :



Prenons la première liaison du chant, celle qui couvre la première mesure et la moitié de la seconde. Elle couvre le dessin qui, plus loin, prend une forme thématique. La chute de ce dessin est immédiatement reprise, de sorte qu'on sent l'insistance que lui donne l'auteur. Cette insistance se montre surtout dans le texte flamand où le mot « slapen » (dormir) est répété. Or, dans le chant, la liaison couvre ce dessin ou sa répétition, ce qui est logique, puisque, tout comme en littérature, nous rencontrons une ponctuation lorsqu'il s'agit de faire ressortir un mot, nous devons rencontrer dans le discours musical, aux fins de sa plus grande clarté, une pareille ponctuation. Dans le commentaire orchestral, nous rencontrons la même idée répétée au long de quatre mesures à peu près complètes. Ces répétitions ne peuvent signifier moins d'insistance ici que dans le chant, puisqu'elles sont celles de la même idée. Or, nous remarquons que ces quatre mesures sont couvertes par une seule liaison. De plus, l'idée de chute du dessin
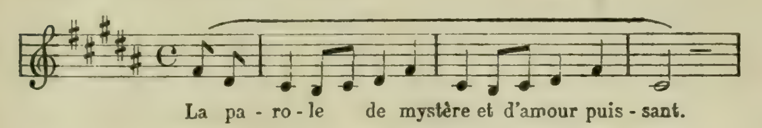


est ici appuyée par une syncope.



Le fait que les répétitions ne forment qu'un tout par la liaison, enlève l'importance de cet appui par la syncope. Est-ce logique ? Non.

Oui, je sais qu'ainsi on obtient un effet superbe d'orgue à l'orchestre, mais à cet effet d'orgue (est-il à sa place dans cet anathème de la sorcière?), à cet effet de sonorité je préfère la simple exactitude.

L'exemple est encore plus frappant à la page suivante (52) où le chant donne :



Nous avons ici une même idée répétée immédiatement et identiquement, sans une ponctuation. Au contraire, la liaison soutient le tout. On pourra me dire que cette liaison n'est pas absolue et qu'elle n'indique que l'allure générale. On aurait tort, car la liaison est une indication qui devrait être considérée comme trop positive pour être une chose ici, et une autre un peu plus loin.

La tonalité d'une œuvre ou d'un passage d'œuvre en crée comme la couleur.

Différentes tonalités ont différentes couleurs. Ainsi le ton de « si naturel majeur » évoque une idée de beauté, de clarté en même temps que de santé et de vigueur. Il permet la plus grande douceur, comme les élans les plus extériorisés.

Le ton de « fa dièze majeur » y ressemble, mais il a cependant plus d'élan, plus de vigueur. Un bel exemple en est « Les Adieux à la Forêt » de « l'Attaque du Moulin ».

Le ton de « mi majeur » est d'une clarté aussi lumineuse, mais contient plus de tendresse, plus de simplicité. De ce qu'il est moins « extérieur », son intimité est plus grande et laisse le champ libre à toute impression personnelle, tel le murmure de la forêt de Siegfried.

Le ton de « fa majeur » est d'une simplicité qui confine à la naïveté : les pastorales sont ravissantes en ce ton ; c'est celui qu'a choisi Beethoven pour sa VIe symphonie.

Le ton de « mi bémol majeur » dont la quinte juste à la basse est d'une sonorité magnifique, souligne sublimement tout ce qui est fort, beau, ample et contenu. Il permet des élans, mais ceux-ci ne conviennent que s'ils sont le sum-

mum d'une progression. Il réclame le régulier, le pondéré, le profond, et le sain. C'est à mon avis en mi bémol majeur que se traduisent et se développent les idées les plus chaudes et les mieux équilibrées, surtout si la mélodie se maintient dans la tessiture grave.

La courte introduction du IIe acte de l' « Or du Rhin » est en « ré bémol majeur ». Aussi quelle ampleur ne fallait-il pas pour situer le Walhall?

On pourrait passer en revue les autres tonalités; mais, me contentant de constater que le ton de « la naturel » est de sonorité claire et simple, que celui de « ré bécarre » est encore plus clair et encore plus simple, il me suffira de noter que les tons régis par les bémols sont plus amples, plus profonds que ceux régis par les dièzes.

Même pour une oreille exercée, des tons enharmoniques sont différents par l'atmosphère qu'ils créent, et tel morceau en « fa dièze majeur » sera plus apparent, moins intime et moins grave que le ton de « sol bémol majeur » [1].

Cela nous amène à la MODALITÉ.

La Modalité est l'atmosphère d'une œuvre. Si le ton en est la littérature, le mode en est l'essence même. Le Mode est la base, la trame sur laquelle le compositeur émet ses idées et traduit ses sentiments.
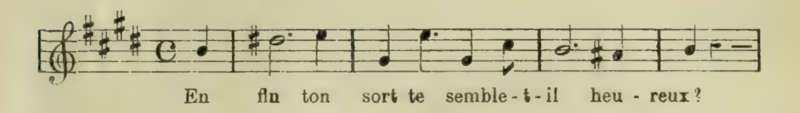
Le Mode majeur est net, positif, tranchant, clair ; le Mode mineur est profond, sombre, triste. Une marche funèbre en majeur serait vaudevillesque, un chant de triomphe ou de joie en mineur serait faux.

La Syncope. — La Syncope est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé

(1) Déjà les Grecs de l'Antiquité étiquetaient leurs modes, leurs tons (ou tropes) : qu'ils soient hypodorien (la-la) ou dorien (mi-mi), phrygien ou hypophrygien, lydien ou mixolydien, Platon, Héraclite, Athénée ou Aristote, essaient d'en décrire l' « éthos ». Le moyen âge a continué, avec Boèce particulièrement.

sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps, dit Danhauser.

Elle est la pierre d'achoppement pour beaucoup de musiciens, raison de plus pour beaucoup de chanteurs. Rarement le renforcement momentané, à contretemps mais soutenu, qu'elle réclame, est respecté. Cet accent est perdu, ou tout au moins négligé. Ainsi la syncope que l'on rencontre au début du duo d'amour de Lohengrin (IIIe acte, Ier tableau) :



Sur le pronom personnel (et la traduction concorde avec le texte allemand) Wagner écrit une noire pointée suivie d'une noire qui forme syncope, et qui est ici une syncope articulée sur la partie faible d'un temps fort et prolongée sur le temps faible suivant (IVe). Que l'on chante cette mesure (comme je l'ai entendu faire si souvent) en n'observant pas ce point placé à droite de la note ; au lieu de placer la noire suivante entre le troisième et le quatrième temps, chantons-la sur le troisième ; supprimons ainsi les deux prolongations du deuxième et du troisième temps, après, rythmons la mesure telle qu'elle est écrite. Quelle différence énorme n'y a-t-il pas entre les deux exécutions ? L'une, la première, est faible, sans beaucoup d'importance, sans relief : elle est l'expression d'un homme dont la sollicitude plus ou moins amoureuse fait qu'il interroge celle qu'il a prise pour épouse. La seconde au contraire, grâce à cette syncope, est l'expression d'un être plein de bonté volontaire, plein d'autorité. Malgré toute la douceur, malgré toute l'intimité que contient la phrase, une véritable grandeur re-situe immédiatement le demi-dieu comme tel auprès de la femme qu'il vient d'épouser. Tout ce qu'une phrase toute de mélodie, comme celle-ci,

peut avoir d'humainement amoureux redevient, grâce à la syncope, celle qu'un être supérieur peut émettre sans déroger à son rang.

Le Contretemps. — Le Contretemps est une syncope sans sa prolongation. Il est donc l'articulation d'un son sur la partie faible d'un temps ou sur un temps faible d'une mesure. Les parties fortes, du temps ou de la mesure, sont remplacées par un silence. Cette manière d'écrire donne au passage un mouvement heurté, scandé ou haché, qui appelle presque toujours une allure rapide et « en dehors ».

Il est un moyen d'expression fréquemment usité par Massenet, et qui, à part certains cas, n'ajoute rien à l'expression intrinsèque de l'idée ou d'une phrase, tandis que la syncope suscite l'expression et l'accentue.

Les Nuances. — Grave question.

Elles sont toutes de proportion : proportionnées à la phrase, proportionnées à l'atmosphère générale, proportionnées au caractère immédiat des personnages, proportionnées à la manière d'écrire de l'auteur.

Si l'équilibre et la logique d'une œuvre sont réalisés par le respect de ses détails techniques, ils résident surtout dans l'harmonie des nuances. Chaque espèce de nuances doit avoir une exécution en rapport, accordée, dirai-je, avec l'atmosphère de l'œuvre. Or celle-ci n'est pas seulement la situation morale qui en fait le fond, mais la manière dont cette situation morale est traitée en GÉNÉRAL et encore comment sont situés et traités les divers épisodes dramatiques et de caractère. C'est-à-dire que non seulement le sujet doit être analysé, mais aussi l'angle sous lequel le compositeur l'a traité : on aura ainsi la forme qu'il aura choisie. Bien souvent il nous dévoilera de cette façon ses tendances et son Ecole.

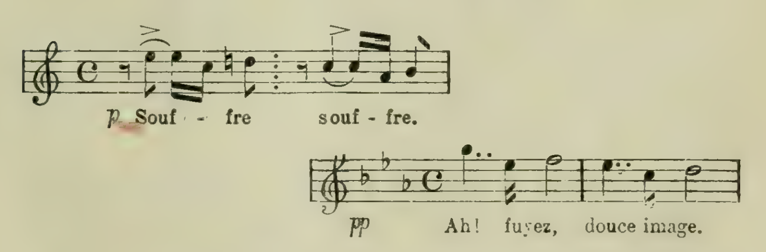
Un « Piano » chez Bach, ne sera pas le même que chez Mozart : Beethoven et Gluck, ne ressentant et ne pensant

pas de même, n'auront pas la même extériorisation de sentiments. Leurs manifestations seront celles de leur tempérament et de leur raisonnement : cette différence se sentira dans ces manifestations, et, tout autant que deux orateurs ont pour une même pensée une forme particulière, deux compositeurs auront des accents différents.

La rhétorique de Mirabeau et la fougue de Danton : une plaidoirie d'un Lejeune ou d'un Chaix d'Est-Ange, n'ont pas une même expression. La manière de phraser, fait que ces orateurs se distinguent entre eux et des autres : ils nuancent. Tel mot chez Bossuet prononcé par un Fénelon ou un Lacordaire n'aurait pas eu la même portée.

Donc s'il est une chose à proportionner dans l'exécution lyrique, c'est les nuances : les proportionner à l'atmosphère générale : car les nuances dans une œuvre profane n'auront qu'un rapport assez éloigné avec celles d'une œuvre dite sacrée : et une composition lyrique dramatique se différenciera d'un oratorio autant par ses nuances que par son cachet propre.

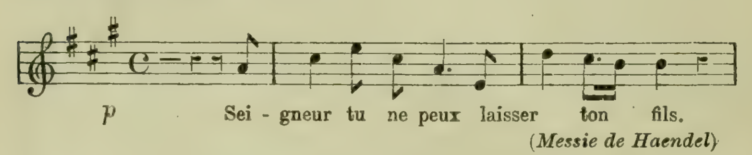
En effet : ces deux dessins qui se ressemblent étonnamment, l'un de Bach, le deuxième de Massenet (je n'établis pas de parallèle entre les deux compositeurs, bien entendu) ont le premier un P., le deuxième un PP.



La première œuvre (La Passion), quoique soulignée seulement par un P, sera plus respectée dans cette nuance que le PP de Manon (deuxième exemple). En effet la « Passion » est un Oratorio ; c'est-à-dire une œuvre à expression plus intime, plus concentrée en tous cas ; la

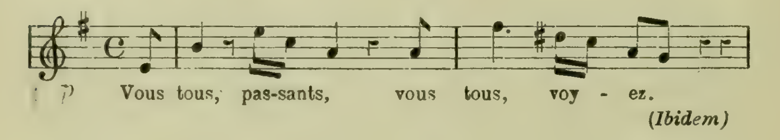
seconde réclame l'extériorisation qu'exige le mouvement théâtral, entre le PP du début et le FF de la fin de l'air de Saint-Sulpice, il y a moins de distinction à établir qu'entre le P du « Souffre » et le F qui suit immédiatement sur le « Que t'importent haine et fiel » de la « Passion ».

Les proportionner au caractère particulier du personnage que l'on représente : les proportionner à la compréhension du compositeur, les proportionner à la phrase : car la nuance d'une phrase de longue tenue sera plus sensible et plus nettement accentuée, que celle d'une phrase courte ou d'un dessin d'une mesure ou d'une partie de mesure. Ainsi le P de



(*Messie de Haendel*)

ne peut être le même que le P de



(*Ibidem*)

En effet la première phrase offre un caractère soutenu ; la seconde est plus courte, plus hâchée, et, comme son expression est plus déclamée, le P en sera moins doux que celui de la première, toujours en respectant la tendance générale de profondeur de l'œuvre, bien entendu.

C'est donc ici que la délicatesse de sensibilité et le bon goût de l'exécutant feront qu'une œuvre sera mise en valeur.

Il y a encore et toujours, l'impulsion que donne le tempérament, et le raisonnement qui la tempèrera.

Plus un rôle est écrit dans un caractère large et profond, moins l'interprète aura à différencier les nuances douces de celles de la « mezza voce ».

Seulement les voix légères pourront se permettre des oppositions très grandes. Ce « fignolage » dans une exécution enlèverait le caractère à toute œuvre d'envergure large et profonde.

A part quelques exceptions on peut généraliser. J'insiste afin d'écarter toute possibilité d'erreur. Si je généralise, et si je crois que les rôles à large envergure ne permettent pas des oppositions profondes de nuances, je ne fais pas allusion à certaines pages, que l'on rencontre, et qui sortent de l'allure générale du rôle : telle « l'Invocation de Judas Macchabée » : « Ma voix, Seigneur, te rend hommage » (1); tel le « Rêve, tout n'est que rêve » de Hans Sachs ; tel le sublime quintette des « Maîtres chanteurs » ; tel Siegfried sous l'arbre; tel le « Chant du Printemps « de la » Walkyrie », etc., etc. Mais ceci ne dénote jamais qu'un état d'esprit très intime ou très contenu et momentané. — C'est une page dans une œuvre ; et si cette page concourt à développer le caractère du personnage, elle ne contribue pas directement, en général, à l'action ou du Drame lyrique, ou de l'Oratorio.

Le Mouvement. — Le Métronome. — Le Mouvement est la rapidité que l'on imprime à une œuvre ou à l'un de ses passages.

Il faut distinguer cependant dans l'appellation « mouvement » le mouvement matériel de plus ou moins grande vitesse, et le mouvement tout moral qui aide directement à l'expression.

Le premier d'abord nous est en général indiqué par un chiffre placé au-dessus de la première portée du morceau, et accompagnant une figure de note (♩ = 60). Ce chiffre correspond à une notation pareille de l'échelle du métronome de Maëlzel. Nous connaissons tous le maniement de cet instrument. Je passe. Je ne m'arrête que sur l'acception de ce chiffre. Très souvent si un seul nombre accom-

---

(1) Tous deux du Judas Macchabée de Haendel.

pagne la figure notale, il arrivera que l'exécution n'adoptera qu'un mouvement approximatif du nombre inscrit; cela dépendra évidemment du tempérament artistique de l'exécutant. Pour ma part, j'aime beaucoup le système adopté par certains compositeurs, qui, au lieu de n'indiquer qu'un nombre métronomique, en notent deux assez voisins sur l'échelle de Maëlzel Cela permet une certaine élasticité dans le mouvement, qui, au lieu d'être mathématique et comme celui d'une horloge, laisse assez de liberté et de latitude, pour permettre à l'interprète d'accentuer ou de ralentir l'allure du morceau qu'il exécute, selon sa compréhension de la phrase et du caractère général de l'œuvre. Ne pas indiquer de nombre métronomique et ne prendre que l'une ou l'autre des expressions consacrées (andante, andantino, lento, largo, allegro, etc.) qui l'accompagnent toujours, laissent encore plus de latitude. Est-ce un bien? est-ce un mal? Je crois que si ce n'est pas un mieux, ce n'est pas un mal si l'exécutant part de ce point, que « andare » indique l'allure régulière du soldat : c'est-à-dire deux pas (un gauche et un droit) par seconde. Pour ma part j'aime mieux qu'une indication métronomique dirige l'expression. Ce, pour cette raison, que deux « andante » ne régissent pas un même mouvement, et tel « presto » ne sera pas plus rapide que tel « allegro ». Nous avons donc une indication certaine lorsque le compositeur veut qu'une telle dénomination de mouvement soit accentuée ou ralentie quand il nous donne une indication métronomique.

En second lieu nous rencontrons le mouvement « moral ». Il aide, comme je l'ai dit, à l'expression. En effet, les « cantabile », « con anima », « risoluto », « scherzo », « con spirito », « agitato », « affettuoso », « maestoso », etc., sont surtout l'expression d'un état d'âme.

Le rythme. — Le Rythme est la répétition plus ou moins proportionnée au temps de la mesure, des différentes valeurs de notes.

Ainsi dans une mesure de 6/8, nous rencontrons cette même valeur de ♪♪♪ ♪♪♪ ; dans certains morceaux, telles les valses de Chopin ou autres, nous avons ♪♪♪ ; dans la « Marche », le « Menuet », etc., nous rencontrons le morceau construit sur une répétition de valeur de mesure toujours la même.

Le Rythme donne son caractère à une composition.

Il en est la scansion des différentes valeurs, ou plutôt de durée. Cela à tel point, qu'il suffit souvent de scander une phrase, donc d'en rythmer la mélodie, sans la chanter, pour la reconnaître. C'est même un jeu d'enfants : ils le classent dans l'ordre des devinettes, ils se donnent une leçon de rythme cependant

Je ne peux évidemment pas ici remonter aux différentes sources de rythme. Je rappellerai que la majorité des œuvres poétiques anciennes se chantaient, et que leur facture prosodique était régie par des règles de rythme. Ces règles étaient basées sur la valeur de durée des syllabes. Un ensemble voulu de syllabes, de longues, ou de longues et de brèves, constituait un pied (je parle des anciens Latins et Grecs). Nous rencontrons ainsi le spondée, le dactyle, l'anapeste, l'iambe, le trochée, le péon ou l'ionique.

La poésie médiévale était régie par le rythme.

Une page non ou insuffisamment rythmée, sera une page sans couleur, parce que le contour bien plus que le son, exprime le caractère d'une œuvre. Il est à la musique ce que la diction, et même parfois la déclamation, sont aux vers ou simplement à un discours. La syncope et le contretemps sont ses adjuvants.

Bien frapper ou simplement indiquer (selon la plus ou moins grande douceur de la mélodie) le ou les temps forts d'une mesure établissent le rythme.

Le Rythme a été l'objet de l'étude des philosophes même anciens, tel Aristoxène de Tarente (IVe siècle av. J.-C.).

La Modulation. — Elle est un changement de ton ou de mode. Elle appartient surtout au domaine de l'Harmonie. Je n'y toucherai qu'au point de vue « Expression ».

Elle appartient directement à l'Expression, puisque, en allant d'un ton à un autre, elle empêche non seulement la monotonie, mais fait se transformer la couleur mélodique d'un passage. Elle accentue ou atténue l'idée.

Ceci est très compréhensible puisque, comme nous l'avons esquissé plus haut, certain ton convient plus à un sentiment qu'un autre.

La modulation se prépare harmoniquement.

Elle aide aussi à passer d'un mode à un autre.

Grâce à elle nous pouvons traverser tous les sentiments par le changement de ton ou de mode.

Nous voyons que, pouvant passer d'un ton à un autre, d'un mode à un autre, et que, pour exécuter ce passage la modulation se prépare harmoniquement, il s'agit pour l'exécutant d'assouplir son attention, sa voix, ses attitudes, son expression de visage en rapport avec ce changement. Si cette transformation d'expression se présente chez le compositeur d'une manière logique, c'est-à-dire psychologique, nous n'avons qu'à le suivre régulièrement ; si, comme dans les exemples qui vont suivre, la logique fait défaut, nous aurons à être prudents.

Voici un exemple dans ce dernier ordre d'idée : deux pages connues et réussies de Massenet, les « Adieux à la petite table » de Manon, et les « Larmes de Charlotte » dans Werther. Nous voyons dans Manon que le passage écrit en sol mineur finit *tout à coup* en sol majeur, et ce, sur la médiante. Massenet, comme toujours, a visé à « l'effet », car rien au point de vue psychologique ne supporte ce passage d'un état de tristesse intime à cette extériorisation vibrante. Cette erreur est profonde, et la chanteuse doit être assez souple pour donner cette transition sans heurt, sans violence. Si elle accentuait cette modulation, comme tout musicien serait tenté de le faire, puis-

qu'une modulation de mineur en majeur s'appuie et même parfois se porte, si elle l'accentuait, non seulement elle perdrait le bénéfice d'une expression vocale, souvent très belle, mais elle ferait ressortir le manque de logique du compositeur. Or, on ne peut se permettre cela, que si l'œuvre est totalement dénuée de beauté ou de sens. Nous avons à être très prudents, du reste, dans toute œuvre de Massenet, car ce système lui était cher.

Dans le second exemple, nous rencontrons la même recherche de « l'effet ». A la fin de cette phrase très belle qui souligne les « Larmes », on passe de ré mineur en ré majeur, et cela aussi sur la médiante. Encore une fois, il est de notre devoir d'interprête honnête et consciencieux, d'atténuer ces erreurs de bon sens. En tout, et avant tout, nous devons respecter la création d'un individu. Qu'elle soit celle de son cerveau ou de son tempérament, si cette création est susceptible de nous porter un peu vers le Beau, vers le Progrès, vers le Mieux, elle a droit à notre respect. Nous pouvons ne pas l'aimer, mais nous devons la respecter.

La Phrase. — La Phrase est, comme dans une composition littéraire, le moyen d'émettre une pensée, et offrant un sens complet.

En musique elle se divise, en général, en deux membres de phrase. Ces membres se composent de dessins mélodiques (idées mélodiques). De cette ordonnance, on conclut immédiatement à une ponctuation musicale.

Je voudrais voir introduire dans les études des chanteurs, l'obligation de suivre un cours d'harmonie, car c'est l'harmonie qui éclairera surtout le phrasé. Somme toute, les comédiens avant de commencer leurs études théâtrales, ont des connaissances d'analyse grammaticale et logique, tandis que nous, qui devons être musiciens et doublement interprètes (ceux du Verbe et ceux de la Musique), nous savons à peine le solfège. C'est triste, surtout qu'une fois

lancés dans le torrent du métier théâtral et de nos études à cette fin, il nous est impossible d'apprendre l'harmonie.

Rien ne dévoile autant que la phrase, la personnalité d'un compositeur : sa distinction, sa profondeur, sa légèreté, son acuité, son don d'observation, sa volonté du travail exact. Toutes les formes que peut inventer un cerveau ou toutes les tournures d'un tempérament, sont récupérables dans la phrase. Ici nul système rattachant un compositeur à une école. Si sa personnalité n'est ni bien nette, ni bien définie, s'il rappelle tel ou tel autre (chose rare), l'essence même de sa phrase fera toujours qu'il est lui.

Elle est le Verbe essentiel. Elle est ce qui distingue Haendel de Bach ; Bach de Beethoven ; Gluck de Mozart ; Wagner de tous les autres ; Bizet de Massenet ; Debussy de César Franck, etc... Elle est pour le musicien ce qu'est la phrase pour le littérateur. On peut les comparer, et quand on dit de Voltaire qu'il a la phrase brève, on peut l'assimiler à Bach pour certaines périodes, pour leur esprit et leur caractère incisif... Quand on dit de Beethoven qu'il écrit large et rutilant, on pense au Victor Hugo de la « Légende des Siècles » ; quand on parle de l'envolée romantique, fine et distinguée d'un Chopin, on évoque en parallèle Musset ; quand on rêve à Mozart, on fait revivre Beaumarchais ; quand on dit Wagner, tout Corneille, tout Shakespeare, tout Molière, avec tout ce qu'ils possèdent de Grand, de Beau, de Raison, d'Instinct, de Logique, de Psychologie, de Vrai, de Complet, surgissent.
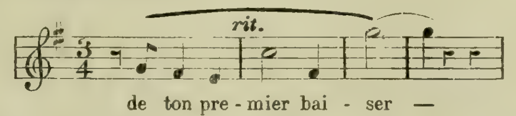
Toutes les finesses comme, hélas, tout le « plat », peut être l'apanage d'une phrase.

Même incomplète, même un embryon de phrase, même un simple dessin mélodique, suffisent pour évoquer une pensée. Elle est une idée qui peut correspondre, répondre ou entrer en réciprocité avec une autre.
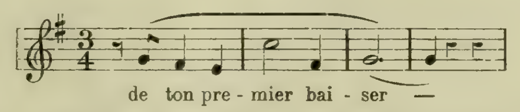
Si un parallèle peut s'établir entre certains littérateurs

et certains compositeurs, ce n'est cependant que dans l'effet produit par la phrase littéraire dans son entier. Car, s'il n'est pas en musique de moyen de traduire le « Qu'il mourût » du vieil Horace, ou la réponse plus que laconique de Voltaire à Diderot (1), je crois, la littérature n'a pas dans sa phrase la faculté d'inflexion qui permet à la Musique d'être maîtresse aussi absolue en clarté et en variété : elle nécessite un ensemble de mots que l'on peut choisir, qui, selon ce choix, accentuent ou atténuent une pensée, elle a à sa disposition un vocabulaire lui permettant des onomatopées les plus frappantes, mais cela fera le caractère de la phrase, cela ne lui donnera pas le sens différentiel que la phrase musicale peut imprimer.

Ainsi dans la phrase de l'air de « Louise » (III[e] acte), où elle chante : « L'âme encore grisée de ton premier baiser », Charpentier écrit :



Un puriste critiquerait cet intervalle de neuvième et écrirait :



Il rapprocherait ainsi la tonique de la sensible. Ce qu'il n'obtiendrait sûrement pas, c'est cette impression de rêverie, d'abandon de soi-même, de joie intime et concentrée, qui permet à l'interprète de s'isoler dans le souvenir de ce premier baiser.

C'est cela que la littérature ne possède pas non plus. Elle possède le mot « baiser », mais elle n'a pas à sa disposition la faculté d'évocation, presque matérialisée, du

(1) A la suite d'un pari, Voltaire et Diderot s'escrimaient à celui qui enverrait à l'autre la lettre la plus courte, Diderot écrit « Eo rus » je pars à la campagne), Voltaire répond « I » (va).

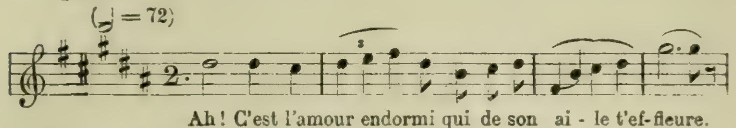
souvenir, que la qualité ou les conditions qui l'entouraient, donnaient à ce « premier baiser ». La Littérature évoque, la Musique établit, de sorte qu'à elles deux elles forment le tout le plus complet qui puisse exister. Mais ce qui les distingue l'une de l'autre, c'est que la Musique imprime à la littérature la vie.

Devant cette clarté et ce sens positif qu'il est possible de réaliser dans une phrase musicale, on comprend combien je m'insurge contre cette musique moderne à la Debussy, et pis encore. La plupart des phrases, à condition qu'il y en ait (on se contente si fréquemment de trop anémiques dessins), ne sont que des élucubrations rivalisant, entre elles, à celle qui sera le plus obscur fatras de teintes et qui n'ont avec un tableau, un paysage ou un portrait, aucun rapport. Nous tombons dans l'impressionnisme, notre plus grand ennemi. Car la phrase musicale, écrite uniquement dans le but de plaire ou de flatter l'oreille en éveillant une impression, qui ne peut se raisonner dans un développement et même s'expliquer ou se discuter grammaticalement, est une phrase musicale nulle, vide de sens. La Langue-Musique n'existe pas.

Ah! je sais que la logique, l'équilibre, ne sont plus admis en Art. Je sais que nos Modernes admirent, restent éblouis, disent-ils, devant la prosodie et les développements de nos Maîtres classiques. Mais je sais aussi qu'ils rejettent leur raisonnement sous prétexte de « génie » et de liberté. Un savant désordre est pour eux une preuve de talent. Ils se rattrapent sur la science de l'orchestration. Et cependant l'ordre est, quoi qu'on dise, compatible avec le génie. Qu'on s'en réfère aux anciens.

Sans même recourir aux exemples trop élevés, je veux citer une phrase ravissante et d'une simplicité remarquable où l'ordre préside dans une tenue *mathématique*. Ceci involontairement bien entendu. C'est la phrase du duo du II[e] acte de Lakmé : « Ah, c'est l'amour endormi... » J'y constate une progression arithmétique, qui cependant,

n'en déflore en rien la joliesse. Je n'exige pas cela, bien entendu; je nierais la Déclamation lyrique même. Je veux uniquement prouver que si une telle forme mathématique n'enlève rien à la beauté d'une phrase musicale, l'ordre est indispensable pour qu'une composition soit symétrique et équilibrée.



Nous y rencontrons par battement, prenant la blanche pour unité de temps, la progression :

I; I, 2; I, 2, 3; I, 2, 3, 4.

Et cependant la phrase est charmante.

Une autre preuve de cette beauté que l'équilibre donne à une phrase musicale, c'est l'effet de ce défaut qu'ont beaucoup d'interprètes d'appuyer par trop les « e muets ». Qu'ils terminent ou qu'ils appartiennent au corps d'un mot, dès qu'on leur donne une importance ou dès que leur élision ne se fait pas, la phrase musicale s'en ressent; et ce qui devrait être modulé, se ternit et s'alourdit. Son « coulé » ne sera pas progressif et son exécution, ralentie ou heurtée.

* * *

Nous voyons, quoique brièvement indiqué, combien de détails techniques résident dans la musique, sur combien de petites causes se basent ses effets. Nous avons touché aux inconvénients de ne pas les respecter, c'est dire leur importance.

Oui, je sais: la première chose qu'on dira, c'est : « Mais on respecte tous ces points, toutes ces règles. » Pour s'en convaincre, qu'on assiste à une représentation, ou à un concert, car les exécutants musiciens sont les premiers fautifs, mais je ne m'arrête qu'aux chanteurs, il y a assez à faire ! Que de fois une note n'est-elle écourtée ou prolongée? J'ai entendu des chanteurs user de ce système, de

tenir une note sans s'apercevoir que cela les amenait à chanter faux. Qu'est-ce, quand il s'agit de la phrase ? Il en est qui coupent une période en plusieurs morceaux, qui respirent, ou ne respirent pas quand le moment s'y prête et que la PONCTUATION de la phrase le permet ou l'exige ; les silences n'ont guère de valeur ; les syncopes voient supprimer leur accentuation particulière ; les nuances sont disproportionnées.

L'observance des éléments de la Musique n'empêche en rien l'envolée et l'enthousiasme d'une interprétation. Est-ce que le fait de respecter les virgules, les points et virgules, a réduit la grandeur d'un Victor Hugo? Est-ce que Vigny n'use pas d'incidentes et d'inversions ? Est-ce qu'on ne prend pas comme modèles de Rhétorique, les Oraisons funèbres de Bossuet? L'admiration que l'on éprouve pour elles, suffisante pour les citer en exemples, sont basées sur ces détails techniques. L'envolée et l'enthousiasme ne sont nullement entachés par l'observance stricte de ces moyens indispensables à toute bonne ordonnance de discours. Est-ce que Mounet-Sully n'observait pas les ponctuations ? Est-ce que Lucien Guitry ou Bartet, n'étayent pas leur interprétation avant tout sur les détails grammaticaux, avant d'extérioriser la psychologie de leurs personnages? Que de fois le débit d'un interprète n'est-il pas faux à cause de ce manque d'observance de détails élémentaires ? Est-ce que Corneille, Racine et particulièrement Molière n'exigent pas qu'on rythme et qu'on scande et qu'on analyse leurs vers avant d'interpréter. Cela leur enlève-t-il leur envolée artistique ? Non.

Notre devoir est donc double : Respecter les détails élémentaires, grammaticaux et syntaxiques, et ne permettre à notre extériorisation qu'un enthousiasme en rapport avec eux. C'est encore une preuve que la Musique doit être considérée comme une langue.

*
* *

Nous avons passé en revue les détails de technique musicale. Je vais m'appliquer à l'étude esthétique de certaines œuvres ou parties d'œuvre. Je me contenterai de prendre comme exemples non pas chaque genre en particulier, mais certaines pages de Maîtres que l'on vénère. C'en sera l'analyse logique et même littéraire parfois.

Je dis plus haut que la Musique est descriptive. Elle fait même mieux que de décrire, selon une particulière poétique, elle définit. Je n'en veux comme preuve que cette phrase de Berlioz à propos de la « Pastorale » :

« L'auteur de « Fidelio » veut peindre le calme de la campagne; les douces mœurs des bergers. Mais entendons-nous : il ne s'agit pas des bergers rose-vert et enrubanés de M. de Florian, encore moins ceux de Mme Lebrun, auteur du « Rossignol », ou de ceux de J.-J. Rousseau, auteur du « Devin du Village ». C'est de la nature vraie qu'il s'agit ici ».

Je ne transcris pas l'analyse de Berlioz : elle prouve la puissance descriptive de la Musique.

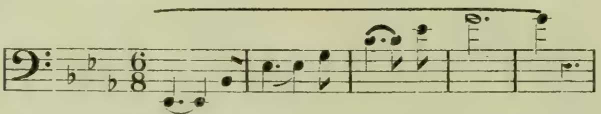
Partant de là, je m'attacherai à l'étude de cette puissance dans le prélude de l' « Or du Rhin ».

Ce prélude est écrit en mi bémol majeur ; son développement se déroule sur l'accord parfait : son 6/8 lui imprime le bercement des vagues.
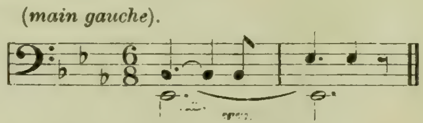
Les quatre premières mesures sont occupées par une tenue du mi bémol grave. C'est le tremblement profond du Rhin (Père de la Germanie) qui gronde au sein de la terre avant de surgir. Les quatre mesures suivantes présentent la quinte de mi bémol. Cette quinte colore plus que le seul mi bémol des mesures précédentes et indique un état « déjà plus défini ». A partir de la neuvième et de deux en deux mesures, cette quinte se répète d'une octave grave à la supérieure : cela deux fois. Elle se répète et reste comme le fond même du prélude, sa cause si j'ose dire. Ce fond bien solidement établi, en naît la mélodie du Rhin, source de tout (17, 18, 19 et 20e mesures); même

chose aux 21, 22, 23 et 24e mesures. A partir d'ici, les notes fondamentales de ces quintes qui annonçaient la mélodie, et contribuèrent à la former, se mêlent à la phrase. Le grondement perdure ainsi, car une première vague engendrée ne tarit pas une source, surtout celle qui, symboliquement, nous signifie l'élément primordial. De sorte que ces premiers accords, d'où naît la mélodie, sont le « défini », grâce à elle, de l' « indéfini » qu'ils signifiaient. Une fois née et établie, la mélodie du Rhin se développe, grandit, se répand, comme une vague irrésistiblement progressive dans le bercement de l'eau...

La description générale de la première poussée d'eau, se complique à la 27e mesure d'un détail admirable. A la 17e mesure surgit, calme, sereine, mais grave, forte et profonde, la mélodie du Rhin qui donnera naissance dans ses transformations à plusieurs thèmes de la Tétralogie, la voici :
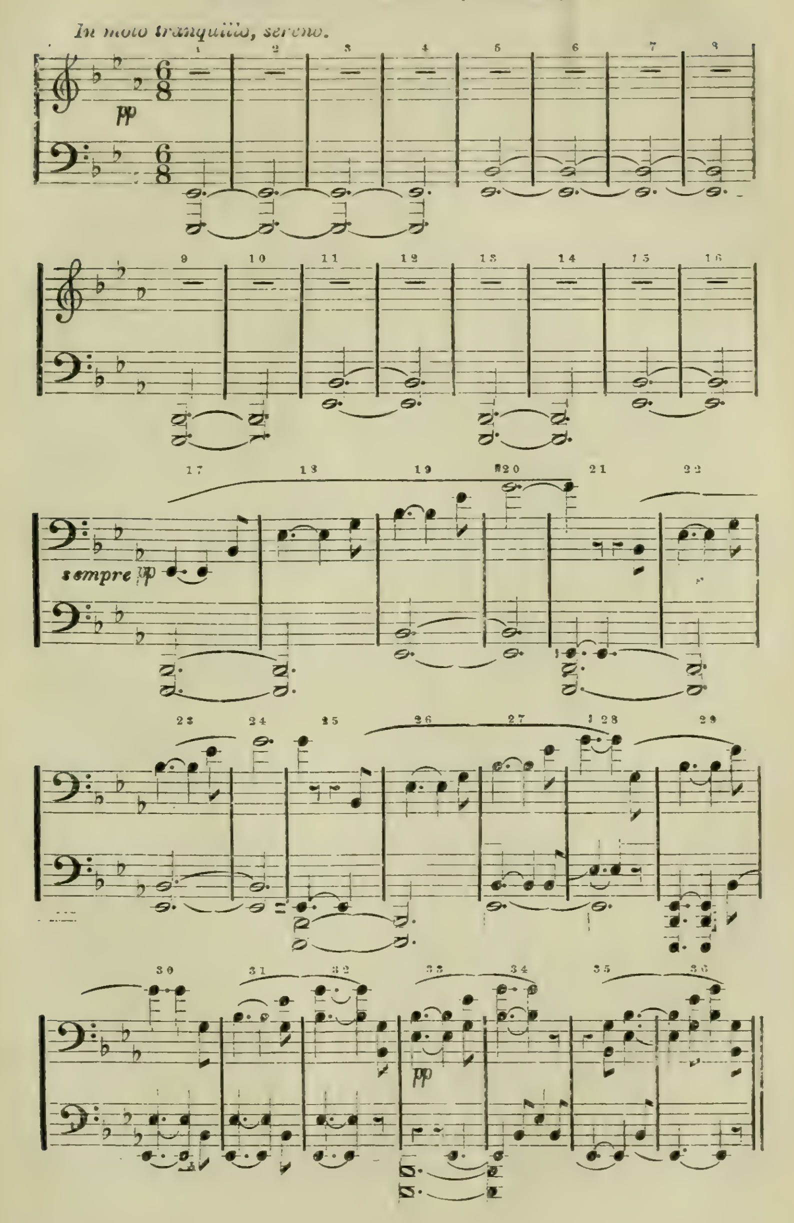


Elle se répète et occupe les quatre mesures suivantes. Elle reprend à la 25e mesure, mais à la 27e, nous rencontrons comme un restant de cette mélodie à la main gauche (édition piano et chant Schott),



tandis qu'à la main droite elle s'écoule entière, restant qui la chevauche. Ce chevauchement naît de la quinte primordiale. Cette quinte, source du Rhin, qui a donné naissance à la mélodie, est dédoublée comme constituant le reflux d'une première vague que le flux continu aurait hachée. Et cela se poursuit ainsi : une première vague est brisée par une deuxième et leur union se fait ; une troisième survient et ainsi de suite jusqu'à ce que ces éléments constituent le Rhin calme et royalement puissant. Je note le tout :

L'OR DU RHIN (*Prélude*).



Ce que la musique de Wagner dit, n'est-ce pas ce qui se passe réellement? Dans l'observation d'un ruisseau, près de sa source, n'avons-nous pas l'eau courant en toute tranquillité, sans heurt, *d'une seule vague*, dirait-on. Un peu plus loin une légère agitation se montre (je ne pense pas à celle que produit le clapotement de l'eau contre les rives) : c'est qu'une poussée secondaire est venue troubler l'uniformité de la première vague. Cette deuxième vague se superpose à la première, et celle-ci s'éteignant, la deuxième domine jusqu'à un point où elle englobe la première : une troisième naît et ainsi de suite. Le ruisseau grossit de ces poussées.

Et cependant, cet amas de vagues toujours naissantes, ne donne pas lieu à une progression ascendante en sonorité ou en mouvement. Le choix des instruments pour la mélodie initiale (bassons, cors, violoncelles) forme le fond même du prélude. Leur timbre et leur sonorité évoquent bien quelque chose de grave et de sain. Jamais Wagner ne s'est départi de ce fond, de cette base, de sorte que cette idée prépondérante du Rhin vivifiant tout, source de la richesse naturelle, perdure, et nous n'assistons pas à l'effet de flots désordonnés, mais bien à une idée unique, mais plus forte et plus profonde, des éléments qui viennent se greffer sur elle. Le Rhin est le Rhin, il coule, il s'épand, il se répand. Il reste le dieu unique, créateur.

Dans la « Pastorale », la puissance de description de la Musique se porte sur une autre idée. Beethoven ne se contente pas de décrire un détail de la Nature, il en fait vivre tout un coin. Il choisit son sujet, il le limite, et tous les détails qu'il y rencontre, il les écrit, et nous comprenons mieux ces subtibilités après avoir lu ce que Berlioz en dit.

Dans le « Largo » de la VIIe sonate pour piano, l'expression est celle d'une *douleur intime*.
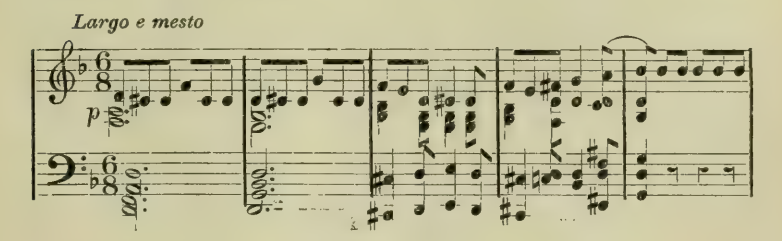
Beethoven nous y expose en tout premier lieu, sans intro-

duction quelconque, son état d'âme, et, quand il annonce « Largo e mesto » je suis tenté de traduire par « profondément triste ».

Avant d'en faire l'analyse, mesure par mesure, j'en donnerai en deux mots la teneur générale.

Nous voyons que le point de départ de ce Largo en est l'idée fondamentale : « la mélodie de la souffrance ». Beethoven la présente d'abord seule, il la reprend après ses premiers sanglots, et, quand la force de penser à la cause de sa souffrance permet une agitation plus complète (les sextolets), c'est la main gauche qui la répète à la basse : c'en est d'autant plus profond, plus pénétrant. Après cette agitation la mélodie est reprise encore, mais brisée ; de plus en plus jusqu'à la fin Beethoven l'écourte. Il apparaît alors que la souffrance a été telle, le déchirement tellement profond, que seul un embryon de la mélodie perdure, et que même cet embryon, au lieu de s'éteindre en sanglots, n'est plus qu'un hoquet.

Voici cette mélodie :



Analysons maintenant :

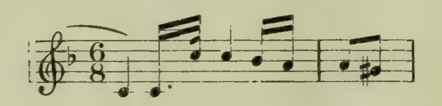
Déjà dans le second membre de phrase (5e, 6e, 7e, 8e mesures) nous rencontrons une accentuation, mais harmonique. Elle est le résultat de l'obsession que subit Beethoven et qu'indique le SI répété de la 5e mesure.

(Je ne puis ici transcrire le tout : qu'on s'en réfère à l'œuvre de Beethoven.)
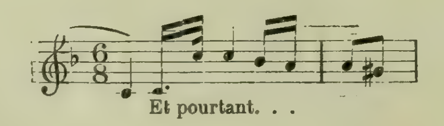
Cette accentuation rompt l'anéantissement du compositeur dans sa douleur : cet anéantissement qui se trouvait

comme bercé par le dessin des 3e et 4e mesures (main gauche). Ce bercement existe physiquement si nous analysons nos impressions douloureuses, quand elles appartiennent déjà au souvenir. Cette accentuation amène l'idée causale de la douleur, cause que nous trouvons dans les 9e, 10e et 11e mesures. La douleur qu'elle provoqua en fait le premier membre de phrase triste, et « cependant, nous chante Beethoven, elle est claire cette cause ». Le souvenir en est joli, l'évocation d'une femme aimée peut-être, et cette cause en mineur aux 9e, 10e et 11e mesures passe en majeur aux 11e, 12e et 13e. Dans le motif de la fin de la 13e mesure et de toute la 14e, ce souvenir « clair » laisse paraître un peu d'énervement qui aboutit à un grand frisson (15e et 16e mesures) comme s'il se mêlait à l'idée de joliesse un accent d'amour charnel. Cette idée de clarté, de sujet évoquant du bonheur, se trouble (17e et 18e mesures) et conduit jusqu'à de la colère, de la révolte (19e et 20). Mais on sent, à la différence essentielle qui existe entre l'idée « cause » et l'idée « révolte », que celle-ci ne puise pas son effet dans la première ; qu'elle est provoquée par une autre raison inexprimée. Cette expression mélodique des 13e et 14e mesures, subira une légère transformation un peu plus loin et se fera la mélancolie des 26e, 27e et 28e mesures.

Je veux insister ici sur un dessin de la 17e mesure :



Envisageant la situation morale, s'il fallait traduire en paroles cette octave, n'écrirait-on pas :



Revenons à notre sujet. Sa révolte grandit (21e, 22e, 23e, 24e et 25e mesures), mais la mélancolie qui le saisit la rend passagère et bien en contraste avec la cause (26e, 27e, 28e, 29e mesures). Ce développement est d'une vérité psychologique frappante. En effet la cause qui est claire ne peut être celle d'une révolte; celle-ci ne pourrait être que vaincue par la première. Cette mélancolie nous conduit dans le souvenir, non plus de l'objet de son amour, mais dans celui de l'amour même qu'éprouva Beethoven. Il l'expose très profond (30e, 31e, 32e, 33e mesures). Il s'agite de ce sentiment, comme s'il craignait, pour une raison inconnue de nous (sa surdité peut-être), la non-compréhension ou la non admission de son amour (34e, 35e, 37e mesures), et les sanglots naissent (36e mesure). Nous savons assez du caractère de Beethoven pour n'ignorer pas que, même en face de soi-même, son orgueil aura combattu sa sensibilité. Aussi sent-on à la souffrance de la mélodie primordiale tout le profond, tout le grave, tout le contenu d'une belle âme très forte. C'est ce qui permet une opposition si grande entre la douleur et sa cause. La profondeur de la première phrase est immense (souffrance), tandis que celle que j'appelle la cause est d'une clarté éblouissante : on passe du noir sombre au blond lumineux. Ce qui fait augurer d'autant plus que sa révolte passagère a une cause autre qu'un amour rebuté. Uniquement dans de telles conditions les sanglots sont admis pour une âme comme celle de Beethoven. Ces sanglots (36e, 38e, 39e, 40e, 41e, 42e mesures) le replongent dans sa douleur, mais plus sentie et plus profonde encore, plus esseulée.

Ce qui est logique. La 43e mesure est le ralentissement des sanglots qui se transforment en pleurs : leur ruissellement permet seul (je ne peux ici disserter sur la raison physiologique de ce phénomène) et aboutit à l'anéantissement premier qui ramène la mélodie qui est le point de départ du Largo. Fatalement reprennent ici les idées précédentes : la cause de sa souffrance, l'énervement et le

frisson, et cela ramène la révolte plus accentuée, plus extériorisée, plus déchirante, plus criante que la première fois. La mélodie de la souffrance en surgit à la basse, ce qui indique que c'est tout au fond de son âme qu'il souffre et que tout son être est saisi d'angoisse. L'agitation des sextolets (65e à 76e mesures) fait le sombre de la mélodie plus sombre encore. Cela crée une progression magnifique. On sent dans cette agitation le tremblement des lèvres sous les sanglots retenus, la crispation de tout l'être, la contraction de tous les muscles. En même temps que cette agitation, commencent à la 73e mesure (main gauche) des accords et basses qui progressent et ont leur maximum à la 76e. C'est le déchirement complet dans toute sa violence, et alors les sanglots éclatent, mais non pas en « Forte », en « Piano », comme si une détente s'était produite par la victoire des larmes, comme si c'était le grand abandon de soi-même, l'âme à la dérive, l'être qui, brisé, anéanti, n'a plus la force de ne pas laisser couler ses pleurs. Après cet éclat, après cette nécessité physique de crier qu'il souffre, après cet abandon de soi-même à soi-même, la mélodie de la souffrance réapparaît, ou du moins une partie. Elle apparaît coupée (82e et 83e mesures) et il ne va plus rester que des sanglots, pas même, des restes de sanglots, des hoquets. Tout est fini : Beethoven a souffert tout ce qu'une âme grande et forte peut souffrir. Et l'on sanglote de sentir ce géant écrasé ainsi.

Le talent de Beethoven se révèle à côté de son génie. En regardant de près la mélodie originelle, nous remarquons que la phrase, en ré mineur, part de la tonique et louvoie autour d'elle : elle se répète toutes les deux notes, de sorte qu'elle est comme une obsession. Quel tableau et quelle réthorique, quelle observation de soi-même et quelle logique descriptive dans ces pages sublimes. En disant descriptive, je fais allusion à l'expression matérielle d'un sentiment.

Analysée psychologiquement, une douleur pareille offre le même processus. Un individu souffre d'une cause morale : il s'isole dans sa douleur. Fatalement cette douleur ne restera pas monotone : dès qu'apparaîtra la cause qui la provoqua, une agitation naîtra, et la cause sera assombrie un peu par son effet. Cependant, si cette cause est l'amour pour une femme, qu'une raison physique (comme c'est le cas ici, je suppose) fit taire, l'évocation de sa beauté, ou de sa bonté, fera renaître le frisson intense où l'on se donne. Immédiatement, la raison qui fait que l'être souffrant se tut, suscitera une colère, une révolte contre le sort. Si la femme avait déçu ou trahi l'espoir, l'homme ne serait pris ni par la mélancolie ni par le souvenir d'amour. Mais si, comme je le suppose ici, le mal réside dans une cause de difformité, la tristesse du « non-pouvoir » créera cette mélancolie et ce souvenir. C'est la tristesse de l'Inéluctable. Dans ce cas seulement, chez un être fier, les larmes seront admissibles. Elles ne supprimeront pas la pensée principale. Cette pensée au contraire se fera plus pénétrante, plus grave, plus complète. Le cri de révolte qui déchire, en naît. Cela va jusqu'à l'anéantissement moral où l'on n'a plus, brisé, que les sursauts de post-émotion, qui sont des hoquets : l'être n'a plus assez de force pour sangloter.

Or c'est bien le processus que nous présente Beethoven dans ce « Largo mesto ».
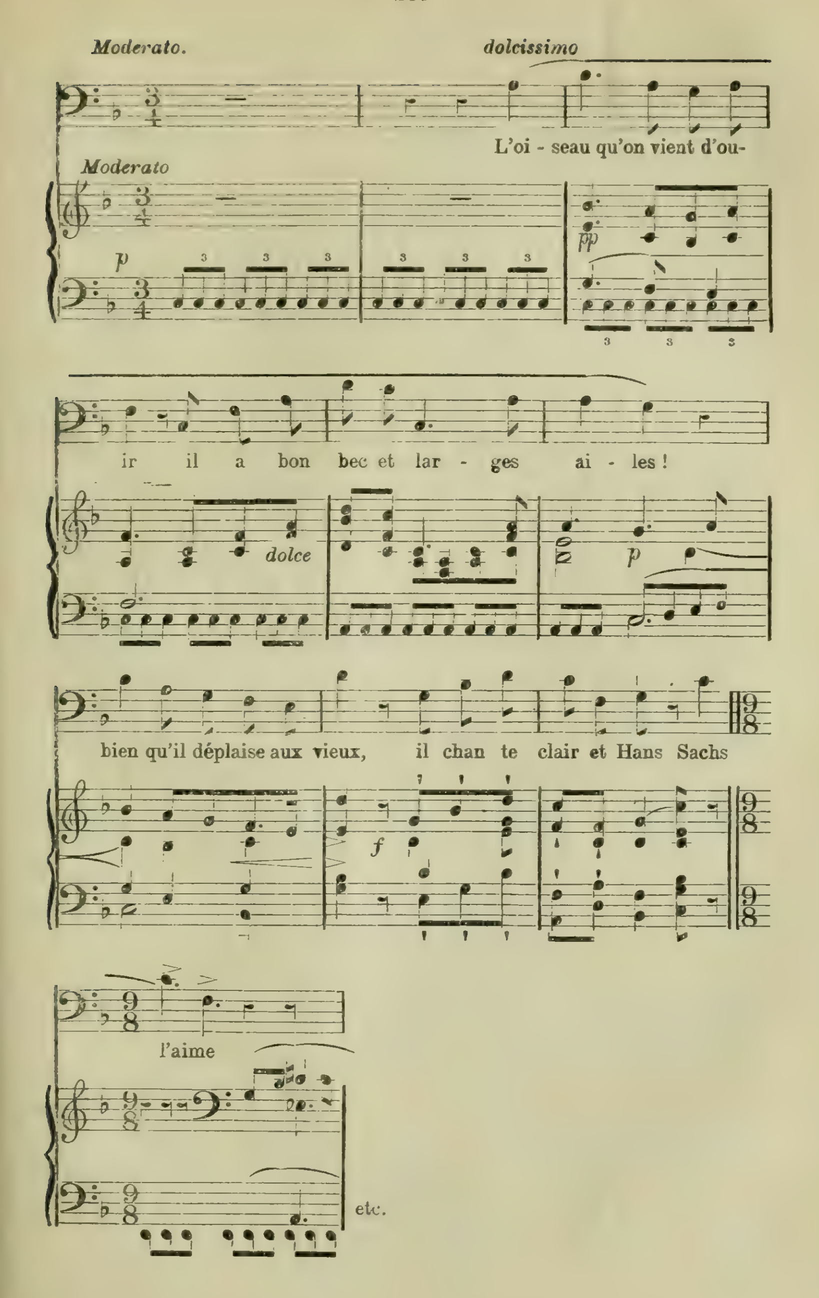
En quittant l'analyse « littéraire » et en disséquant *une phrase* prise entre beaucoup, nous préciserons encore plus la puissance de la Musique.

Je choisis celle que chante Hans Sachs au IIe acte des « Maîtres chanteurs ».

Nous connaissons le sujet de l'œuvre de Wagner. Un jeune poète-chevalier, Walther de Stoelzing, se présente à la Guilde des Maîtres chanteurs de Nuremberg. L'épreuve ne lui réussit pas : il n'est pas « reçu ». Ses

idées nouvelles effarouchent les vieux, et même les révoltent dans leur culte des traditionnelles règles de poétique. D'où « tollé » général contre l'intrus qui ose tant de choses, brouhaha et violente discussion. Un seul d'entre eux, à l'esprit éveillé, à l'intelligence plus mobile, est accessible aux idées nouvelles, malgré son respect de la « Tabulature », c'est Hans Sachs. Il sent que quelque chose de beau et de grand est né avec Walther. Réfléchissant, il reconnaît l'excellence de cette nouvelle école, mais sans en découvrir l'explication ; il est pris et chante : (notons que la saison est celle du Printemps dont le thème commence le monologue de Sachs) (1).

(1) Voici le texte allemand : « Dem Vogel, der heut' sang, dem war der Schnabel hold gewachsen : macht' er den Meistern bang', gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen ». La traduction littérale en est : « A l'oiseau qui chanta aujourd'hui, à celui-ci le bec ami est à la hauteur ; fait-il peur aux Maîtres, assez bien lui est sensible Hans Sachs ». La traduction de M. Ernst ne s'éloignant pas de la traduction littérale, respectueux qu'il est avant tout de la musique, j'ai gardé son texte (Partition piano et chant réduite par Kleinmichel, édit. Schott, page 175).



Moderato.
dolcissimo
L'oi - seau qu'on vient d'ou-
Moderato
p
pp
ir il a bon bec et lar - ges ai - les !
dolce
p
bien qu'il déplaise aux vieux, il chan te clair et Hans Sachs
f
l'aime
etc.

Nous rencontrons dans cette phrase :

1° A l'accompagnement (main gauche), pendant cinq mesures et le premier temps de la 6e, une note répétée en triolet (le DO de la basse);

2° A l'accompagnement, une progression régulière dans les nuances : PP., dolce, P., <, F.;

3° A l'accompagnement aux 8e et 9e mesures, l'arpège montant et descendant en notes pointées.

4° Au chant, une liaison qui couvre les cinq premières mesures.

5° Deux « soufflets » sur « aime ».

Ceci noté et parcouru, nous suivrons l'évolution de la phrase.

1° *La note répétée en triolets.*

Elle est l'obsession chez Sachs, du chant de Walther, ce chant qui ne fait pas d'immédiats disciples, mais qui, comme toute chose belle et raisonnée, surprend et conquiert. Elle est, de cette répétition, martelante : elle n'emprunte qu'à elle-même sa force irrésistiblement pénétrante. Rien n'y peut faire : c'est cette pensée qui saisit, enveloppe, suggestionne. Wagner la fait telle pendant les cinq premières mesures. Dès que son esprit se rejette sur les Maîtres, l'obsession cesse ; non pas qu'elle a perdu de son importance, au contraire, elle cesse parce que Sachs va à la conclusion qui est son acceptation de la manière de chanter de Walther : elle cesse parce qu'elle exprime un sentiment personnel, intime. Sachs ne pense aux Maîtres qu'avec l'idée d'opposition qui règne chez eux et non pas avec une idée de conquête de la part de Walther.

2° *La progression.*

Partant d'un PP. et aboutissant au F., elle indique la progression que l'idée principale opère dans l'esprit de Sachs : c'est cela qui aide à la conclusion.

En effet, les 2e, 3e, 4e, 5e, 6e mesures sont du chant soutenu. C'est que la manière de chanter de Walther pénètre, prend Sachs tout entier. Cette manière le subjugue, mais de façon *qu'il se laisse aller à son charme;* il s'y complaît. Comme elle représente la beauté, la jeunesse, et qu'elle mûrit en lui, point n'est besoin d'éclat. La progression est nécessaire pour le dénouement où Sachs prend définitivement parti pour Walther contre les Maîtres. Elle est musicale ici pour préparer cette révolution et pour marquer l'empire que l'idée Walther a pris sur la sensibilité artistique de Sachs. Cela nous amène du PP., au P. De ce P. pour arriver au F. passant par le < on suit clairement l'idée qui se fait de plus en plus nette, jusquà amener Sachs à sa conclusion, où il se libère des anciennes règles, où il le fait avec assurance et volonté, où il le fait en « Forte ». Cette progression indique qu'il n'y a aucun parti pris, aucun désir d'agression contre ses collègues, mais une affirmation à soi-même de se faire le défenseur d'un homme dans ce que celui-cia créé de beau et de vrai.

3° *Les notes pointées.*

Les notes pointées (ou piquées), nous avouent le caractère d'ironie de Sachs que l'Histoire nous révèle. Comme c'est bien son expression que l'on trouve dans ces notes : comme elles continuent bien l'idée qui fait traiter Walther de « Oiseau » et comme elles disent bien « Racontez, Maîtres, ce que vous voulez, il chante clair. »

4° *La liaison du chant.*

Cette liaison couvre les cinq premières mesures. Sachs est attiré et subjugué par le chant de Walther. Il y pense en rêvant, le sourire aux lèvres, de sorte que sa propre expression ne naît qu'à travers l'impression que lui fit ce chant où règnent la jeunesse, la fraîcheur, la nouveauté. C'est comme une prise de possession par une persuasive douceur.

5° *Les deux « soufflets ».*

Je n'insiste pas plus qu'en disant que ces deux « soufflets » qui surmontent les deux dernières notes de la phrase sur les mots « l'aime », appuient bien la pensée de Wagner qui fait l'affirmation de Sachs : ces soufflets augmentent la valeur d'un accent que, naturellement la chute de la phrase possédait déjà, et que la quinte qui fait la cadence, affirmait.

Voilà pour les éléments de solfège.

Vient ensuite la « texture » de la phrase même, et son caractère.

Tout ce passage peut se diviser en trois parties distinctes.

1° Les cinq premières mesures couvertes par la liaison.

2° L'idée mélodique qui commente « qu'il déplaise aux vieux ».

3° La conclusion (3 dernières mesures).

1° Les cinq premières mesures : L'oiseau qu'on vient d'ouïr, il a bon bec et larges ailes. N'est-ce pas qu'on voit Sachs, le poète ironique, dire cette phrase le sourire au coin de la lèvre et les yeux à demi-fermés, pris par la source saine et franche et enthousiaste qu'est le chant, mais dans l'attitude qui signifie « Laissez faire et dire, le gaillard ira loin » ? Quel « bel canto » dans cette première phrase...

2° La gamme descendante jusqu'à l'intervalle de quinte, immédiatement suivie d'une septième ascendante, formule l'impression fondamentale de « quoique les vieux aient de l'importance » (7e et 8e mesures).

3° Quant à la conclusion, je n'ose insister de crainte de m'arrêter sur des choses par trop simples.

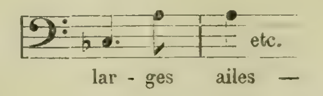
La texture : la teneur mélodique qui permet une gradation et un développement psychologique magnifiques,

dans « l'oiseau qu'on vient d'ouïr », garde toute la douceur que le chant de Walther a imprimée dans le cerveau de Sachs.

« Il a bon bec et larges ailes » qui correspond à « à celui-ci le bec aussi est à la hauteur », est commenté par un arpège de neuvième suivi d'une octave, ensuite d'une sixte, et finit sur une seconde. C'est bien l'essor que prend un vol solide et franc. L'ironie en découle, par le sens des paroles et ce mélange de poésie douce et d'envolée, qui se fait sur la neuvième ascendante.

Dans les « Il chante clair et Hans Sachs l'aime », nous ne trouvons plus de chant lié ni sentimental : c'est l'affirmation la plus positive qu'on puisse trouver. Aussi la préparation à cette affirmation, et qui l'autorise, est-elle un arpège d'une tierce mineure (sol-si bémol) d'une tierce majeure (si bémol-ré) qui retombe sur le do suivi de fa-sol effacés sur le pronom et l'adverbe (er, doch), pour monter sur le do et finir sur la tonique fa.

Voyez comme après une montée ironique (la neuvième de la 5[e] mesure) l'expression de force, d'ampleur et de largeur existe dans la sixte.



qui commente le verbe « être à la hauteur » et que M. Ernst a si bien traduit par « larges ailes ». On sent l'aigle planer, puissant, royal.

Et tout cela qui paraît compliqué, étudié, mathématiquement résolu avant d'être composé, est d'une simplicité, d'une clarté, d'une évidence telle, qu'à la lecture, qu'au chant, et même à l'audition, on se demande comment il se pourrait qu'on écrivît autrement.

La musique possède l'expression IRONIQUE.

Qu'on prenne au théâtre le premier acte de « Carmen » : (coupe-moi, brûle-moi); « Louise », certaines phrases de

la mère (1er acte); l'Oratorio « Pan et Phœbus ». Elle est le rire jusqu'au Sarcasme dans la Sérénade du Méphisto de Berlioz: ici le rythme y contribue grandement.

Elle est le rire dans le Scherzo de la 2e sonate pour piano de Beethoven où des « Ah, Ah, » sont notés.

Quelle expression DOULOUREUSE généralisée est plus grande que cette oraison funèbre qu'est la « Mort de Siegfried ». Quel panégyrique est plus éloquent que la tristesse de l' « Héroïque ».

* * *

J'arrête ici ce chapitre. Je pense avoir touché à tout ce que la Musique peut être. Je n'ai pas développé plus, voulant rester dans les limites les plus générales et les plus larges. Seule l'analyse m'a attardé. C'est que j'attache à l'esprit de dissection une importance très grande. Je compte accentuer encore plus cette idée dans le chapitre sur « l'Interprétation lyrique ».

Ce que j'ai voulu démontrer? C'est que nous dépendons grandement de la Musique : c'est qu'elle est une *Langue;* qu'elle doit être considérée et étudiée comme telle et qu'elle est l'Art le plus étendu, le plus puissant, en même temps qu'une aide des plus sérieuses à la Psychologie.

J'ai voulu montrer, surtout, qu'elle était *expressive* avant tout.

L'interprétation lyrique

Le chapitre de la Musique nous amène à conclure à la nécessité, pour l'interprète, d'une connaissance approfondie des éléments musicaux : celui traitant du Tempérament et de la Pensée, à conclure à l'indispensabilité de l'instruction et de la réflexion : de celui-ci découle l'OBSERVATION : l'observation des éléments techniques comme des éléments psychologiques.

Faire valoir avec exactitude les détails, je dirai anatomiques, d'une œuvre, ses détails de structure, dépend de l'instruction, mais les coordonner, adapter notre être tout entier à en créer l'atmosphère, naît de notre observation. Grâce à elle, les oppositions et les contrastes seront situés et définis, et leur ensemble harmonisé, afin qu'ils convergent tous vers une seule idée. L'esprit de l'œuvre sera créé. Bien entendu cela ne peut réussir que si l'instruction et l'observation opèrent sur un tempérament d'artiste.

Ce que je pense, dans les conditions actuelles, de l'interprétation des chanteurs? Pas grand chose de bon.

De tous? A quelques-uns près.

Ce diagnostic est décevant ; d'autant plus qu'il n'est pas exagéré.

Que rencontrons-nous en effet chez les chanteurs? Quel est leur idéal? FAIRE DU SON ET PLAIRE. Faire du son en force ou traîner la voix en chatoiement. Ils font valoir ainsi un don que la Nature leur a fait. Ils excluent de leur interprétation toute réflexion, toute science, toute observation, toute comparaison, toute exactitude. De sorte que dans l'un et dans l'autre cas, l'EXPRESSION éclectique qui doit

être l'objet de leur constant souci, est remisée au deuxième rang. C'est le contraire qui doit exister. La voix, toute belle qu'elle soit, n'est qu'un instrument à la disposition de l'Expression : et j'accorderais plus volontiers mon suffrage à un chanteur d'expression juste et ample et réfléchie ne possédant qu'une voix de qualité moyenne, qu'a celui riche d'une voix à la Caruso, mais ne faisant que de la voix.

Je constate que la plupart des chanteurs ignorent les règles primordiales du solfège ; ils les ignorent ou ne les respectent pas, ce qui est pis. Raison de plus d'affirmer qu'ils ne se reposent pas sur ce que l'orchestre, ou la simple réduction au piano, leur peut apporter de claire explication ! Le solfège n'a de valeur que comme aide-mémoire, l'orchestre, que comme point de repère d'une « entrée ». Comment, dans ces conditions leur interprétation peut-elle avoir une valeur intellectuelle, et peut-elle être de l'expression juste?

De plus, beaucoup sont d'une ignorance désespérante.

Sont-ils tout à fait coupables? Non. La généralité sort d'une sphère moins que bourgeoise : l'un est cocher; celui-ci mécanicien; celui-là ouvrier de meunerie ou charretier. Je n'invente rien. Ceux auxquels je fais allusion existent : les deux derniers sont morts. Je les choisis tous pour la carrière qu'ils ont fournie : je dis carrière et non pas Art, parce que aucun n'a de valeur intellectuelle; ils ont, ou avaient, une belle voix et beaucoup... d'audace.

Ils sortent de leur milieu pour entrer au Conservatoire, qu'y rencontrent-ils? Un cours de solfège, un cours de chant, un cours de déclamation obligatoires. Il existe aussi dans certains établissements un cours d'Art lyrique et un cours d'Histoire de la Littérature, mais qui sont facultatifs ... Donc pas de cours d'Art théâtral ou d'Histoire, pas de cours d'Esthétique ou d'Histoire de la Musique, pas de cours de Culture de la voix, pas de cours

d'Anatomie et de Physiologie des organes phonateurs et pneumatiques, pas de cours d'Histoire du costume, pas de cours d'Armes, ou de Danse, ou de Maintien, ou de Callisthénie, pas de cours de Culture physique, car celui-ci aussi devrait exister.

S'ils sont formés par des professeurs particuliers le mal est plus grand encore. Car là on leur « montre » leur répertoire, c'est-à-dire qu'ils apprennent leurs rôles SANS LES ÉTUDIER, uniquement au point de vue « mise en scène ».

Tout le monde se met ainsi de la partie pour ravaler cet Art si complet, si complexe, si indispensable, et si beau.

Ici que d'attaques justes je pourrais faire contre l'inertie ou le mauvais vouloir de ceux qui disent : « Cela n'est pas nécessaire » ou bien : « Cela grève le budget ».

Mais sapristi!.. regardez les Académies de peinture et de sculpture!.. Exigez donc des élèves chanteurs ce que vous exigez des élèves peintres. Soyez justes, soyez logiques, soyez... sérieux. Vous pouvez donner à votre Pays cette chose sacrée : des « CERVEAUX », des êtres qui pensent, et non des hurluberlus, des névrosés ou des individus qui se contentent de gesticuler.

Qu'ils sortent des Conservatoires ou des établissements particuliers, ils ne sont pas armés pour le grand combat. Il s'agit de changer les programmes, d'éclairer les appelés pour en faire des élus. Cela nous permettra de devenir plus exigeants, et surtout d'élever l'Art lyrique à ce qu'il devrait être : Le MOYEN SCIENTIFIQUE LE PLUS COMPLET, PARCE QUE VIVANT, DE L'EXPRESSION VRAIE ET DE LA BEAUTÉ.

Mais je ne veux pas désespérer. Cela viendra ; on transformera cela, comme on corrigera l'allure de négligence dans les théâtres. Car là aussi beaucoup, si pas tout, est à faire. On y procède de la même indifférence. Ainsi entre autres choses, j'ai photographié un rôle (un rôle de premier ténor!) où tout ce que j'avais à ma disposition

était des feuillets. Il y en avait qui se suivaient dans cet ordre(?) : page 56... 149, sans indication aucune de changement : j'ignorais si je chantais au premier, au second ou au troisième acte. Pour un autre opéra, on distribua les rôles avec simplement le dernier mot de la réplique, et SANS ACCOMPAGNEMENT. Et c'était un opéra moderne, c'est-à-dire une œuvre où régnaient les dissonnances et où l'orchestre avait un rôle prépondérant..

On y travaille aussi trop vite.

Et je ne me révolterais pas devant ces crimes ? Je me fais au contraire un cas de conscience de réveiller par mon cri les traditionalistes, les conservateurs, les abouliques, les endormis.

Berlioz écrit (1) :

« Un chanteur ou une cantatrice capable de chanter seize mesures seulement de bonne musique, avec une voix naturelle, bien posée, sympathique, et de les chanter sans efforts, sans écarteler la phrase, sans exagérer jusqu'à la charge, les accents, sans platitude, sans afféteries, sans mièvreries, sans fautes de français, sans liaisons dangereuses, sans hiatus, sans insolentes modifications du texte, sans transformations, sans hoquets, sans aboiement, sans chevrotement, sans intonations fausses, sans faire boiter le rythme, sans ridicules ornements, sans nauséabondes appogiatures, de manière enfin que la période écrite par le compositeur devienne compréhensible, et reste tout simplement *ce qu'il l'a faite*. C'est un oiseau rare, très rare, excessivement rare... »

Ce que Berlioz a raison !...

Il ne pense qu'aux bases techniques. Que n'aurait-il pas dit s'il avait voulu analyser la valeur intellectuelle d'une interprétation ? Car combien de chanteurs pourrait-on citer capables 1° de chanter une mélodie simple ; 2° de chanter
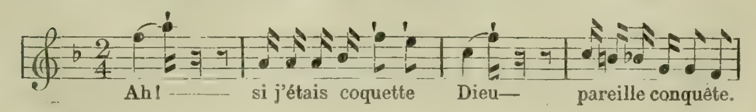
---

(1) « A travers chants ».

correctement une mélodie moderne, raison de plus ultramoderne; 3° de chanter à peu près correctement un air classique; 4° de chanter à peu près un air lyrique; et cela, dans leur phrasé, dans leur style, et leur donner leur couleur? Combien y en a-t-il qui pourraient extérioriser ce qui s'y trouve, tel que cela s'y trouve?

Qu'adviendrait-il si on pesait leur valeur psychologique?

Berlioz en accuse uniquement les chanteurs. J'accuse comme lui : parce que le chanteur méconnaît le besoin de se documenter. Cependant, il n'est par le seul coupable. On encourage son inertie, et j'accuse surtout ceux qui exploitent chez le public le mauvais goût de la « note », et n'exigent pas de l'Art ou de la Science. J'accuse ceux qui créèrent ce triste, ce vétuste répertoire des « Huguenots », des « Africaine », des « Pardon », des « Juive », etc, etc., les Myerbeer, les Halevy, les Donizetti, les Adam. Le vulgaire s'y allie au non-sens et au contre-sens. Il est la succession d'airs, de duos, d'ensembles qui n'ont aucun rapport, ni avec le mouvement théâtral, ni avec l'idée fondamentale de l'œuvre. On y chante pendant vingt minutes : « Ce sont mes frères qu'on immole, je cours les rejoindre » : on y hurle « Silence, on vient » : on y trouve de telles « perles » : Marguerite de Valois, la future épouse de Henri IV, l'érudite et fine princesse de France, chante au deuxième acte des Huguenots :



N'est-ce pas qu'il ne lui faut plus que les poings sur la hanche et le clin d'œil en coulisse, pour souligner comme il faudrait cette vulgarité ? Peut-être le toquet posé sur l'oreille accentuerait-il encore l'attitude qu'inspire cette phrase ?

Autre circonstance atténuante pour le chanteur, petite, mais tout de même! Les musiciens d'aujourd'hui aban-

donnent le culte du mouvement théâtral (si ce n'est quelques compositeurs italiens, mais qui ne sont en général rien moins que recommandables comme artistes). Ils sacrifient aux sonorités et à l'orchestration. Le positivisme qu'il faut pour établir et développer un canevas musical est noyé dans l'amour des sonorités éthérées, suaves parfois, fausses le plus souvent, sensuelles toujours. La musique moderne, tant de théâtre que de mélodie, ne recherche plus cette mâle beauté de la déclamation. Le chatoiement de l'impondéré est son but : l'accolement d'accords dissonnants (1) vise à une atmosphère d'imprécis, d'où tout ce qui n'est pas les sens est banni... M. Février dans sa « Monna Vanna », échappe à se genre. Je suis heureux de le constater. Il atteint un mouvement dramatique très beau à certains moments. Je parlerai plus loin de Massenet : il le faut bien, puisqu'on le considère comme homme de théâtre, qu'on le joue beaucoup, et qu'on fait crédit à ses erreurs.

L'interprète est donc pardonnable (mais non excusable) que, dirigé ainsi vers ce qui est l'effet, ou ce qui est l'impression du moment, il ait abusé du son et du tempérament. On a entretenu en lui ce goût néfaste de faire valoir une qualité dont il n'est pas responsable. Berlioz nous le dit bien :

« Un homme a-t-il une voix forte, sans savoir le moins du monde s'en servir, sans posséder les notions les plus élémentaires de l'Art du chant : s'il pousse un son avec violence, on applaudit violemment la sonorité de cette note. Une femme possède-t-elle pour tout bien l'étendue d'une voix exceptionnelle : quand elle donne à propos ou non, un sol ou un fa grave plus semblable au râle d'un malade qu'à un son musical, ou bien un fa aigu aussi agréable que le cri d'un petit chien dont on écrase la patte, cela suffit pour que la salle retentisse d'acclamations. » (2)

(1) J'aimerais mieux « crissonnants ».
(2) « A travers chants ».

Le chanteur trouve donc un semblant d'excuse dans ce fait qu'auteurs et public exigent de lui si peu de chose.

Cependant il n'est pas excusable. Parce qu'avant les musiciens de plus haut, nous avons ceux qui firent la Musique ce qu'elle est, que nous rencontrons chez eux un esprit de fond, une volonté du Vrai et de coordination, qui auraient dû le porter malgré tout, à la défense de l'Idée qui fait son Art. Pourquoi ne pas combattre les mauvais par ces sublimes classiques qui annoncèrent Gluck et qui firent Wagner? Pourquoi ne pas se réfugier auprès d'eux? Il y trouverait de quoi se documenter. Il pourrait s'entourer des éléments de littérature musicale qui feront naître son éclectisme. Combien parmi eux n'ignorent pas les sonates de Beethoven ou de Mozart, ou ne les connaissent que pour avoir assisté à tel récital et sans opinion personnelle. Les Trios de Beethoven, ses Symphonies même, ou les préludes avec fugues de Bach, ou les études de Chopin ou les Romances de Mendelsohn, sont parfois connus, mais rarement sus. Je raconte autre part (1) qu'un ténor me demanda un jour qui était Alceste : un homme ou une femme? Ce ténor appartenait à l'Opéra de Paris trois ans plus tard. Autre histoire plus grave et plus triste : un professeur de chant femme, ayant derrière lui une longue carrière, me demanda ce qu'était Parsifal. Il ne s'informait pas de la musique, mais du SUJET ; et après que j'eus satisfait à son désir, il me dit : « Mais c'est l'histoire de Jésus-Christ! ». Don Juan est inconnu de beaucoup : le Freischutz se perd dans la nuit des temps, excepté l'air de la chanteuse. Les Bibliothèques, les Musées, ils les ignorent.

Mais cela n'est pas tout. Quand je pense que même ceux qui chantèrent les bons mucisiens, recoururent à l'effet; — quand je pense que parmi ceux dont le nom nous est resté, et qu'on nous cite comme exemples, il en est qui se

(1) Notre voix : son mécanisme.

sont permis de rompre leur volonté, et d'abîmer ce que des Mozart ou des Gluck avaient écrit, j'éprouve comme un besoin de crier au crime. Des plus célèbres ont sacrifié leur talent, leur amour de la Musique et de l'Art, pour plaire au public ou faire valoir leur souplesse vocale, à ce besoin inesthétique, malhonnête, immoral, antimusical, d'introduire des fioritures dans la phrase, de renverser des intervalles, de ralentir des mouvements, de sorte que la phrase en était dénaturée. Même Mme Viardot, cette (paraît-il) incomparable artiste, le fit; et dans quoi ? Dans l' « Orphée » de Gluck (1). Cet Orphée dont elle fut, à ce qu'on dit, l'incarnation même. Elle y ajouta des roulades (!), dans un récitatif (!!), comme si c'était du Meyerbeer. Si des artistes qui ont laissé et imposé au temps une renommée aussi pure, osaient cela, que ne devaient pas se permettre les autres? et de quelle indignation devaient frémir les mânes de Gluck qui disait que « changer quoi que ce fût, un mouvement, un accent, une nuance, etc., pouvait transformer un air de drame en air de danse », qui faisait que Lulli cassait son violon sur la tête d'un musicien. Il paraît que Haendel, pour une raison semblable, jeta un jour une cantatrice par la fenêtre. C'est Berlioz qui nous le raconte.

Heureusement Richard Wagner est venu, et avec lui quelques érudits. Wagner a donné à la Musique théâtrale sa vraie signification. Il la fait situer une action dans ses oppositions et ses contrastes. La voix devient ainsi le fidèle défenseur de l'Idée et non l'unique moyen de plaire : il la fait la servante de la Pensée. Grâce à lui et grâce à eux (les érudits), nous pouvons faire de la science psychologique et nous pouvons créer : ce qui n'exclut en rien la mise en valeur de la beauté vocale.

Mais le travail n'est pas poussé assez loin encore. Nous subissons toujours un peu (public et artistes) le désir de

---

(1) Berlioz, *Ibidem*.

l'effet vocal. On prétend que le public serait mécontent d'entendre l'air d'Almaviva ou celui de Rosine, opérés des kystes-vocalises et des fibromes-points d'orgue. Qu'on remette l'œuvre sur pied : qu'on la chante dans sa simplicité, avec les accents que voulait Rossini, en leur imprimant le cachet que Beaumarchais lui donne, et on verra. Pourquoi le public serait-il réfractaire, au théâtre, à ce qui est bien, quand il assiste et écoute avec émotion et même religion nos grands concerts, classiques et autres?

Mais revenons-en à l'idée principale de ce chapitre : l'OBSERVATION. Nous verrons que l'instruction ne suffit pas pour CAMPER un caractère. Nous savons que très souvent nous devons « sortir » de nous-mêmes pour « entrer dans la peau de notre personnage ». La souplesse qu'il faut pour nous extérioriser ainsi, ne dépend que de notre volonté : celle-ci ne peut s'appliquer que sur des éléments définis. Où les trouver? En dehors de nous. Et comment nous y adapter sans nous connaître au maximum, nous et les autres?

Ceci est pour l'individualité d'un rôle ou d'une mélodie. Mais il est au théâtre une expression : « On ne joue pas seul ». Elle est très juste. Elle prouve combien les efforts de tous doivent tendre à la défense d'une œuvre. Du reste comment faire de la Psychologie sans observer? Et tout notre Art est Psychologie. Il l'est dans la préparation d'une interprétation, comme en celle-ci au moment de l'exécution d'une œuvre, par l'observation des autres interprètes, en vue de ce cette loi : « On ne joue pas seul », énoncée plus haut. J'ai rencontré des artistes, de vrais tempéraments, dont l'instruction approchait de très près l'érudition, n'être jamais vrais, faute d'observation.

Il en faut d'autant plus que notre tempérament peut être en contradiction avec celui du compositeur. Sans savoir observer nous ne serons jamais les « esclaves » que nous devons être. Cet esclavage est notre plus beau fleuron

d'artistes. Lui seul établit notre souplesse sans anéantir notre individualité.

On se récrie devant ce mot : « nous devons être les esclaves du compositeur » ? Qu'est une œuvre si ce n'est la compréhension, la traduction particulière d'une idée ou d'un fait ? Qu'est-elle si ce n'est l'effet subjectif d'une cause objective ? Comment être en rapport avec cette idée, si nous ne savons déchiffrer cette objectivité ? N'est-ce pas nous qui la représentons ? Comment y parvenir sans la souplesse de notre « Moi » pour rendre les accents d'un autre, qui sont l'expression de sa nature ? Notre devoir consiste à respecter l'individualité qui présida à l'éclosion de l'œuvre.

Combien de tempéraments et de tendances différents ne rencontrons-nous pas ? Chaque compositeur a les siens. Or nous avons à les interpréter tous. Observer tout ce qui nous entoure est donc indispensable.

Le travail est très difficile, parce qu'il est tout en nuances.

Quand nous avons à interpréter une œuvre équilibrée, qui n'est pas un assemblage d'airs, mais une œuvre où l'idée fondamentale sert de pivot à un développement, dont tous les détails dissertants tendent vers un même but, il est évident qu'il faut suivre pas à pas alors la description psychologique telle que le compositeur l'a imaginée et établir ses accents de chant, de jeu, de mimique, d'attitudes, en rapport avec cette volonté ; et il est certain que, quand on a affaire à un Wagner, le travail de mise sur pied d'une œuvre ou d'un rôle devient passionnant, parce qu'on sait que le but sera atteint à travers les splendeurs de vérité qu'il nous livre ; son œuvre « tient » comme celui de Gluck, celui-ci moins psychologique, ou même celui de Méhul.

Mais nous rencontrons plus souvent des œuvres non pensées. Alors plus que jamais notre souplesse fera que

les fautes, qui nuisent à l'unité de développement de l'Idée fondamentale, seront atténuées, et que les contrastes et les oppositions, parfois trop violents et même faux, seront mitigés ou accentués dans ce but unique : « Défendre une seule Idée ».

S'il s'agit d'une œuvre seulement sentie, comme celles des symbolistes, ou des impressionnistes, ou des véristes, notre tâche est d'une délicatesse plus grande encore. Chez les impressionnistes qui traduisent leur sentiment du moment, il est évident que l'unité de l'œuvre s'en ressent, même si elle est établie sur un système harmoniqne. Mais elle sera plus encore compromise si l'interprète est uniquement un émotif.

Ce qui manquera principalement dans l'interprétation d'un émotif, c'est l'allure générale d'un rôle : et non seulement son allure générale, mais la part que ce rôle apporte au développement du fond et à la portée de l'œuvre entière. Certains détails en seront peut-être respectés, même exagérés, mais cette exagération n'aidera pas à son exécution logique et psychologique; elle y nuira. La maîtrise de soi-même n'existant pas, l'interprète ne défend pas une œuvre, il se laisse prendre par une situation momentanée. Il en détruit ainsi l'unité et l'homogénéité. Toujours faute d'observation. Rechercher et atteindre cette unité est l'Art suprême et notre raison d'être. C'est celui qui permet de différencier les œuvres entre elles, et de les donner avec leur couleur propre.

Nous avons vu qu'un même sujet peut être commenté par différents compositeurs. Nous savons par le fait, qu'une même pensée peut être développée et orientée différemment. Nous avons ainsi la diversité de couleur qui sépare Gluck et Piccinni dans « Iphigénie en Tauride » : celle qui oppose Schumann à Berlioz et à Boïto pour le « Faust » de Goethe.

Il saute aux yeux que l'orientation morale ou psychique à donner à notre interprétation doit imposer à peu près

ce procédé : si le personnage est légendaire, nous recourrons à l'étude de son caractère : s'il est l'invention d'un poète, nous partirons de la conception GÉNÉRALE de celui-ci et nous nous adapterons ensuite aux détails de commentation du compositeur. C'est cette étude surtout qui nous guidera. Nous établirons le rapport qui existe entre les deux conceptions (poète et compositeur) et nous ne réaliserons notre personnage que cette communion faite. Cependant nous suivrons surtout la conception musicale. Ce qui ne veut pas dire que si nous découvrons dans ce travail, que le compositeur dévie de l'idée fondamentale qui fut la source de son œuvre, nous ne devions pas nous inspirer alors de la volonté du poète. Mais nous le ferons le plus délicatement possible, et le plus en communion possible avec le musicien.

C'est surtout dans l'application des détails techniques dont use le compositeur pour s'exprimer, que nous mettrons à l'épreuve notre observation Ces détails sont un moyen matériel d'expliquer une pensée, mais c'est nous qui devons les orienter dans le sens de cette pensée. Il s'agira d'établir des comparaisons entre eux, et, grâce à eux, entre des faits ou des points de repère que ces détails pourraient commenter. Il faudra que nous leur donnions leur valeur, que nous créions l'atmosphère de l'œuvre. Comment faire ces comparaisons, comment les juger si nous ne nous sommes pas munis des documents que seule notre observation nous fournira. Ainsi pour les trois « Faust », comment peser et définir leur portée? comment caractériser la puissance contenue du Méphisto de Schumann, et le terre-à-terre de celui de Boïto. Comment le sarcasme de celui de Berlioz naîtra-t-il, si nous n'avons pas recueilli patiemment et noté ces divers caractères, et surtout, si nous n'avons pas enregistré la valeur de ces caractères ?

Voilà ce que nous devons être avant tout. Comment l'être sans l'OBSERVATION ?

L'interprète a à se faire au compositeur. Il doit s'adapter à son style, à ses tendances s'il en a. On ne chante pas Bach comme on chante Beethoven ou Mozart, ou Wagner ou Gabriel Fauré ou De Bussy, tout aussi peu qu'on ne dit pas Victor Hugo comme on dit Musset, Corneille comme Molière, ou Racine comme Beaumarchais.

Ce travail est méticuleux? Evidemment. Il est en rapport avec notre MISSION : instruire à travers l'Idéal, et implanter le culte du Beau à travers le Vrai.

Il faut posséder toutes les souplesses, tant mentales que physiques? Evidemment. Car il s'agit de s'extérioriser toujours et de s'adapter.

Nous l'avons vu, il s'agit parfois de réaliser un caractère en opposition avec le nôtre, de mettre en valeur des goûts qui ne sont pas les nôtres. Il s'agira même, chose plus ingrate, d'apporter un léger changement dans un détail sans troubler l'atmosphère générale. J'ai l'air de me contredire en préconisant certains changements. Je n'en ai que l'air : car si le solfège et l'harmonie ont des droits, ils ne peuvent pas s'astreindre à soutenir un illogisme ou une erreur. Nous aurons recours au bon goût qui permet d'atténuer une scansion, ou de corriger une faiblesse (de forme, bien entendu). C'est surtout dans les nuances que notre attention sera mise à contribution. Et, quand je disais tout à l'heure, que nous devions nous faire les esclaves du compositeur, je pensais à notre esclavage de l'Idée, mais à travers lui. Notre sens musical doit aider l'effort du compositeur à faire que son œuvre soit logique. Nous entrons en collaboration avec lui, en vertu de ce qu'une œuvre est une Idée avant tout.

C'est en vertu de cette Idée, et de ce que certains compositeurs nous induisent en erreur, que je m'étendrai un peu sur la manière dont Massenet usait. Massenet écrivait vite : en irréfléchi. J'eus un jour une discussion avec un de nos compositeurs à propos de lui : Manon en était le sujet. Je critiquais son manque d'homogénéité.

Massenet représente un genre, même une Ecole. Malheureusement pour nous et pour l'Art il n'a pas réalisé ce qu'il espérait et comptait faire. Doué merveilleusement, le calme qu'il faut pour créer vrai lui faisait défaut. La bonne volonté ne suffit pas. Sa facilité, sa faconde musicale, dirai-je, lui donnèrent en soi une confiance trop grande, et les clichés qu'il inventa furent la mine ou il puisa toute sa vie. Ses œuvres souffrent de sa personnalité irréfléchie, et sa facture se reconnaît immédiatement. Il tient des des impulsifs et même des névrosés. Il donna sa musique comme un arbre donne ses fruits. Il est l'écrivain du moment à qui la Nature accorda l'instinct du mouvement, mais qui lui fut avare pour l'esprit de coordination et de logique. Et c'est dommage, car si Massenet avait produit moins, mais avait analysé plus, il aurait pu, je crois, faire du très beau. Hélas! l'illogisme et l'irréflexion, le besoin d'écrire surtout, firent de son enthousiasme, de l'exubérance et de ses œuvres une succession de phrases hétéroclites et souvent mièvres et vulgaires. Je critiquais donc le manque d'homogénéite que l'on rencontre chez lui, dans toute son œuvre, mais particulièrement dans Manon. Massenettiste dans l'âme, mon ami me dit: « Point n'est besoin d'homogénéité. Massenet nous fait passer en revue diverses situations de Manon, tout comme l'abbé Prévot. Ces situations sont commentées par lui admirablement, avec de la couleur locale même : ainsi le Menuet »...

D'accord : le Menuet est charmant et très XVIIIe siècle. Mais quant à partager l'opinion que Massenet veut nous faire passer en revue uniquement une série de situations de la Manon de l'abbé, je m'en garde. Tout, dans le livret qu'il choisit, parle de cette IDÉE UNIQUE : l'amour de Des Grieux pour Manon et réciproquement.

En effet, Des Grieux et Manon se rencontrent : ils se lient; Manon quitte Des Grieux pour des richesses plus grandes, mais nous apprenons au Cours-la-Reine et à Saint-Sulpice et à l'Hôtel de Transylvanie et au dernier

acte, que Manon n'a jamais cessé d'aimer Des Grieux. Nous suivons le désespoir de celui-ci : nous assistons à sa faiblesse quand Manon le reprend et qu'il jette le froc aux orties, quand il joue, quand il veut faire évader sa maîtresse que l'on déporte, etc., etc. Il n'y a donc qu'une idée : le couple Des Grieux-Manon. Cette idée unique n'est pas créée par Massenet. La forme ment au fond.

Pour ce qui est de notre interprétation, ce manque d'homogénéité ne peut cependant pas être senti. Si le chanteur laissait par trop apparaître cette erreur, il mentirait à sa mission. L'œuvre est mal équilibrée : elle est comme d'une source qui donne son eau et qui ne s'occupe pas de sa direction. Raison de plus pour que l'interprétation de ces diverses pages subisse l'imprégnation de l'idée fondamentale : ceci plus commode pour Des Grieux que pour Manon, entre parenthèses.

Je vais donner un exemple d'atténuation d'une erreur psychologique. Je choisis de Manon, puisque j'en parle, les « Adieux à la petite table » (IIe acte). La situation est intime; elle concourt plus à défendre l'idée générale de l'œuvre que tout autre passage. Je pars de cette idée-ci : Manon est avant tout femme, coquette, légère, adorant et recherchant le plaisir. Elle sait le sort qui attend Des Grieux. Si elle l'a accepté malgré son affection pour lui, c'est que le plaisir prime chez elle l'amour. C'est pourtant un souvenir de tendresse qui lui rappelle l'endroit et l'objet qui les réunissaient tous deux, Des Grieux et elle, chaque jour. « Les jours de charme sont passés » et la volage Manon a du regret. Massenet écrit ces « Adieux » en sol mineur, ses idées mélodiques suivent le texte et coïncident bien avec la prosodie littéraire. A la fin du passage il veut que Manon soit triste jusqu'au sanglot : cependant elle sacrifie Des Grieux, elle s'en rend compte, elle ne résiste pas à son instinct; de celle qui est restée la coquette il fait aussi une sentimentale. Afin de corriger

cela et de rester vrai, il faut donc que l'interprète chante cette page non pas avec un sentiment de douleur profonde, mais avec du regret qu'enlèvent la nostalgie de l'indépendance et le désir du plaisir. Cela sera facile en n'accentuant pas trop l'expression. Que ce soit un souvenir : rien que cela. Et, quand elle arrive au sanglot, ce sanglot ne PEUT être qu'un tremblement dans la voix, comme l'effet d'une progression dans l'idée du regret. Un sanglot est trop important pour ici. Une simple larme dans un accent suffit : car seule cette larme tolère la scène qui suit, et quand Manon veut « rester dans les bras » de Des Grieux qu'on vient enlever (et elle le sait, j'insiste), ce mouvement n'est que de la coquetterie sentimentale, qui rend moins féroce l'hypocrisie de la trahison. Si Manon sanglote, elle se rend odieuse à la scène suivante.

A propos de la modulation de sol mineur en sol majeur, sur le dernier « Adieu » et qui tombe sur la médiante, ce contre-sens, cet « effet » dont j'ai déjà parlé, doit être étouffé le plus possible par le simple et le naturel. Seules des larmes contenues peuvent y atteindre.

Nous respectons ici le fond, mais nous atténuons légèrement la forme.

Je pourrais analyser et ainsi critiquer ce qu'on a l'habitude de considérer comme le chef-d'œuvre de Massenet : « Werther ». Le critiquer et montrer les contre-sens qui y abondent.

Massenet ne sait pas situer une idée ou un personnage : on le joue beaucoup ; c'est à l'interprète à ne pas se faire de son école, mais à défendre l'idée choisie, sans s'arrêter aux « effets » tels que certaines traditions les ont établis toujours sans donner le change et en laissant la musique ce qu'elle est, se respecter assez soi même pour en alléger les erreurs.

L'idée fondamentale de « Werther » est sa neurasthénie sur laquelle naît son amour pour Charlotte, accompagné de l'affection profonde de celle-ci.

Nous voyons d'après Gœthe que Werther peut être un enthousiaste, mais non pas un déclamateur exubérant... Il n'est pas un fiévreux : Massenet le fait tel cependant (duo du Ier; duo et airs du IIe; duo du IIIe; fin du IVe). Il ne peut l'être à cause de son instruction (il cultive Homère), de son éducation, de sa profession (attaché d'ambassade), de sa condition ethnique. Le bonheur momentané qu'éprouve Werther, avant sa rencontre avec Charlotte, qui est celui d'un peintre-poète, cette joie de vivre dans la Nature qui le prédispose à son amour subit, ne peuvent et ne devraient être qu'intimes et contenus. Car le bonheur, même enthousiaste, chez un neurasthénique, n'est jamais de l'exubérance. Il est un accès momentanément moindre de son mal. C'est ainsi que Gœthe a compris Werther même dans ses crises de cause passionnelle. Il l'a construit sur une base unique : son hypersensibilité. Le mal né de certaines causes sentimentales se développe à la suite de toutes circonstances semblables dont la principale est son amour pour Charlotte. Werther se complaît dans certaines de ses impressions et ne peut résister à aucune : une fleur, un mot de Charlotte : la rencontre d'un meurtrier, une inondation, sa crainte d'avoir détruit la bonne entente entre Albert et sa femme. Ame trop maladivement sensible, tout l'étreint, un rien le blesse ou le rend au bonheur. Le Werther de Gœthe, s'il a le col défait et les cheveux épars (non la perruque; je le comprends ressemblant à Schiller), a aussi les mains blanches. Il reste ce qu'il est de nature : distingué. Celui de Massenet a et est de tout, excepté celui-là.

Aucun rapport n'est possible entre les deux. Dans l'Opéra, il est un exubérant, un irraisonné, un bourgeois dont on ne comprend pas le suicide. Son « Invocation » (Ier acte) est mièvre. Son amour de la Nature vibre dans les premières lettres de Gœthe; chez Massenet il n'y a rien de pénétrant ; au contraire : chez Gœthe Werther dit : « Quand mon regard se voile (devant la

Nature), je succombe sous la puissance de ces magnifiques visions ». Chez Massenet, c'est l'élan sur des « la » au-dessus de la portée. Rien n'est prenant ni profond. Werther est simple (lettre du 27 mai); chez le musicien, il est compliqué. L'amoureux idéaliste de Gœthe devient un sensuel chez Massenet. Toute la progression, la gradation de son amour, qui constitue chez Gœthe le processus du mal, n'existe pas chez Massenet. Il est vrai qu'une œuvre lyrique ne pourrait comporter le développement d'une œuvre littéraire. Aussi ne demandé-je au compositeur que de toucher à l'un ou l'autre événement physique ou moral qui aidât « à la progression mélodique des faits principaux, qui pût faire excuser le suicide et qui fût en dehors de son amour. Chez Gœthe, ce processus du passionné qui extériorise, conduit fatalement à la suppression de soi-même, puisqu'il fait s'aggraver un mal. Il est la fin logique qu'une âme comme celle de Werther devait imposer à son corps. Il se fait par l'étendue du mal et par usure de la volonté. Sa neurasthénie suit son hypersensibilité, et conduit à l'abattement et à la suppression de son moral. Rien de l'exubérance ou de la folie. Son accès final est le maximum de ce que sa résistance morale pouvait endurer. Ses souffrances sont l'acheminement vers sa fin. On en dit très ému : « Pauvre cœur ». Je n'ai jamais dit de celui de Massenet que : « Pauvre imbécile » (1). « Pauvre cœur » d'autant plus que sa philosophie est celle-ci : « La nature humaine a des limites : elle n'est capable de supporter la joie, le chagrin, la douleur, que jusqu'à un certain point, et succombe dès qu'il est dépassé ». J'ai donc raison en disant plus haut, que Werther jugeait son suicide comme un aboutissant naturel chez lui. Il n'est pas atteint de fièvre.

Les librettistes de Massenet ont pris dans l'œuvre de Gœthe les principaux épisodes qui pouvaient inspirer un

1) Etymologiquement : « sans bâton pour se diriger ».

compositeur. Le livret constitue une succession de faits qui se lient assez bien entre eux, un musicien psychologue en aurait pu faire UNE ŒUVRE, valeur littéraire mise à part.

L'opéra qui s'annonce « d'après Gœthe », n'en a ni la gradation descriptive, psychologique, ni le processus progressif qui mènent Werther au suicide (1) : son désespoir est aussi violent au deuxième qu'au troisième acte. Au contraire, il l'y est plus, car « le lied d'Ossian » (IIIe) semble avoir amené un peu de calme en lui. Le Werther chanté n'est pas l'être spécial qu'est le Werther-poème. Il est un individu qui rencontre une jeune femme, l'aime, et se tue de ne pouvoir l'épouser. Les circonstances morales ne sont pas établies. On le plaint de sa faiblesse, plus, de sa lâcheté : il est veule, inexcusable. Il n'est pas l'hypersensible dont l'amour est un prétexte à excitation, une source plutôt à déséquilibre.

La nature impondérée de Massenet le trahit à chaque page : par exemple, la fièvre de l'air du IIe acte : « J'aurais sur ma poitrine... » est mal à propos. Werther n'est pas l'homme qui *crie* sa douleur. Il ne la criera pas surtout sur une place publique, le jour de la fête du pasteur, un dimanche matin, à l'heure de l'office. Quand on assiste à la violence d'extériorisation de cet air on ne peut admettre le suicide, pour cette raison physiologique, que la dépense de force musculaire et nerveuse rétablit chez les névrosés un momentané équilibre dans leurs sensations et leurs sentiments. Cet équilibre fût-il momentané, la fatigue provoquée annihile leur tension nerveuse. Si cela se produit à plusieurs reprises, ces équilibres passagers empêcheront la fin violente. Il faut un cas spécial pour qu'elle se produise. Si elle se faisait, elle serait la suite d'un accès, d'une

(1) Ce suicide est chez Gœthe le sommet de l'œuvre, le point démonstratif capital. C'est la raison pour laquelle je m'y attache ; chez Massenet il appartient à la chronique d'un « fait-divers ».

fièvre. Nous n'aurions pas un type alors, mais un accident. Or Gœthe a créé un type. Dans cet air, y en a-t-il de la dépense ! Ce qui reste à faire à l'interprète, c'est de le chanter non pas, « en dehors », mais vibrant, contenu. La chose est malaisée dans la tessiture du passage, efforçons-nous cependant d'y arriver. Il ne s'agit pas d'ameuter la foule. La fièvre n'est pas de mise, mais bien le moins possible de gestes : il faut de la déclamation, de l'articulation. Plus loin encore, l'air « Lorsque l'enfant revient » est une belle dépense physique.

Quand, au troisième acte, Werther, dans le duo avec Charlotte, chante « Ah, ce premier baiser !.. » j'ai, comme un mouvement de révolte tant la phrase est plate et vulgaire, et nous venons de quitter le « lied d'Ossian » qui est une belle page. Rappelons-nous qu'à cette époque déjà, Gœthe (il a 25 ans) était un penseur; il n'avait pas encore reçu la Légion d'honneur des mains de Napoléon Ier (1), mais il était le génie qui promettait Faust et qui, d'après Larousse, « annonça ou pressentit plusieurs grandes découvertes contemporaines ».

C'est le cas ou jamais de nous inspirer du littérateur. Certes il y a dans Gœthe des phrases qui situent Werther comme névrosé; mais le névrosé n'est pas un fiévreux, Werther n'est surtout ni plat ni vulgaire. Il est l'habitué de la société aimable et vernie; il est le bienvenu des salons; il est instruit, galant et poli.

Et puis, chez Gœthe, la névrose n'est pas l'état constant du personnage, ce ne sont que des crises.

Chopin et Musset, ce couple, je dirai cette paire d'exemples de névrosés, sont des Werther à la Gœthe. Même dans leurs passions, leurs vices, leurs orgies, ils gardent la forme. Leur éducation et leur finesse ne sont jamais émoussées : ni par le vin ou l'absinthe, ni par la phtisie.

---

(1) Il reçut la Croix en 1808 à Erfurt. Il avait 59 ans. 1749-1832.

La Charlotte de Massenet est plus distinguée que Werther, quoique de condition inférieure.

Je me suis un peu étendu sur cette œuvre dans un but. Elle « tient l'affiche » plus que beaucoup d'autres mieux construites et plus logiques. Ce prototype du succès l'obtient trop facilement. J'ai voulu insister sur l'erreur dans laquelle est entretenu le public. Non pas que je condamne en bloc la musique de Massenet, ceci est affaire de goût. Mais je conteste toute valeur psychologique à cette œuvre qui devrait être surtout cela. La manière du fécond compositeur qui, je le répète, a des pages très jolies, consiste en un assemblage d'airs ou de phrases qui, pris séparément, présentent un essai d'étude, mais dont la portée générale ne constitue pas le développement d'une idée, quoique l'œuvre s'annonce comme telle, soit par le titre, le sous-titre ou le livret. Il suit, impulsivement *le mot*, s'y attache, le fait ressortir, sans se souvenir de l'idée générale. De sorte que le groupement de toutes ces idées accentuées ainsi, manque d'unité et de gradation.

Ses interprètes se laissent séduire par le mouvement que Massenet possédait. Cela est à déplorer. Ils ont à faire œuvre de collaboration et à viser, tout en respectant au maximum les intentions du compositeur, à constituer une interprétation logique.

* * *

Nous rencontrons parfois des œuvres où le mouvement scénique manque, mais où resplendit une vibrante poésie, où la coloration de féériques harmonies nous saisit. Tel « Eros vainqueur » de Bréville. Son impressionnisme est sain : il est plutôt de la sensibilité aux teintes riches et chaudes, qu'une œuvre de raffinement et de sensualité. Nouvelle source de travail, d'assouplissement de nous-mêmes : autre forme du Beau. Ce n'est pas la Vie, c'est

une mélodie perdurante, sans recherche de dissertation. Notre rôle ici est d'adapter notre voix à ces teintes et d'acclimater notre sensibilité. Le charme velouté, la largeur du geste, qui doit rester très simple, la beauté des lignes, la chaleur de la voix donneront à Eros vainqueur toute son atmosphère de ciels purs et de parfums floraux d'un oriental paradis. L'œuvre n'est pas « théâtre » ; je ne peux que le regretter. Mais l'auteur l'a construite telle, adaptons-nous-y, puisqu'elle est noble.

* * *

L'art lyrique est construit sur plusieurs genres : le genre psychologique, le genre de charme, le genre impulsif, le genre impressionniste, etc. Ces différents genres ont par individu une expression particulière.

De ces genres le psychologique est le seul grand, car il est celui qui nous donne le moyen sûr de l'expression pensée : la DÉCLAMATION.

Je ne peux assez insister sur sa valeur.

La DÉCLAMATION LYRIQUE est l'art le plus complet. Elle comporte toute action morale ou physique.

Elle est née du Drame, donc de la Vie même.

Elle établit la distinction entre la source de notre théâtre (qui est les miràcles) et le drame. Le but des premiers était de frapper l'imagination ; celui du second, comme celui de la Grande Comédie, de développer une idée, décrire un caractère. Les premiers furent *l'image*, le second *le mouvement*, il réclame de ce fait la variété dans l'expression.

Ce qui fait sa force, c'est que, dans la Déclamation, l'expression tient du rythme. En poésie surtout : elle est du rythme mêlé à l'articulation. Dans le langage courant, rythmer la parole, grâce à l'accent tonique, rythmer la phrase, en forment l'expression ; or la musique a comme essence le rythme. Il est donc indéniable que, si l'expression déclamatoire procède du rythme, la musique étant

essentiellement rythmique, l'expression aura atteint son maximum dans la Déclamation lyrique.

L'expression chez les chanteurs ne s'inspire pas toujours de la déclamation. Le *chant soutenu* en est la preuve. Il est parfois indiqué et même obligatoire. On le rencontre dans certaines mélodies et dans quelques passages d'oratorio. (Quand je dis « mélodie », je ne pense pas à la phrase mélodique, mais à la composition qui constitue ou le développement d'une idée ou l'enregistrement d'une impression). Cependant beaucoup de chanteurs en abusent. Ils ne se rendent pas compte que le chant soutenu, en flattant l'oreille par la sonorité d'une belle voix, ne donnera pas au mot et par suite à l'idée, leur valeur. Je suis certain, pour l'avoir constaté maintes fois, que le chant soutenu fatigue par l'absence de variété d'expression.

Au théâtre, (je ne devrais pas même soulever la question), le mouvement de la vie *exige* la Déclamation. C'en est la plus belle forme, et la seule vraie. Là toutes les nuances, tous les élans, toutes les accentuations ou atténuations, doivent être mis en relief. Car la mélodie que nous y rencontrons ne suffit pas dans ses inflexions et ses modulations : c'est ce qui fait qu'un motif chanté et déclamé soutiendra victorieusement une comparaison avec l'expression de l'instrumentiste le plus érudit et le plus parfait, de même qu'avec celle du chant soutenu.

C'est sûrement la même idée qui a fait mettre à Diderot dans la bouche de son héros (le Neveu de Rameau), cette phrase :

« Il faut que les passions soient fortes ; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême... l'air est presque toujours la péroraison de la scène. Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point

d'épigramme, point de ces jolies pensées : cela est trop loin de la simple nature. Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèle. Fi donc, il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai : le discours simple, les voix communes de la passion nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent : le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne... »

Nous rencontrons une philosophie pareille chez Shakespeare, si ce n'est que Diderot fait un appel trop vibrant à la passion. Mais, on sent chez l'un comme chez l'autre (Hamlet pour Shakespeare : je transcris le passage plus loin) que le principe de la Déclamation leur est cher. Shakespeare, le plus passionné des auteurs dramatiques, veut le raisonnement dans le profond et le simple : il veut le naturel. Diderot préconise la nature bouillante, déchaînée. Mais n'importe. On sent chez l'un comme chez l'autre, que l'idée principale est la variété du débit et du ton, donc la déclamation.
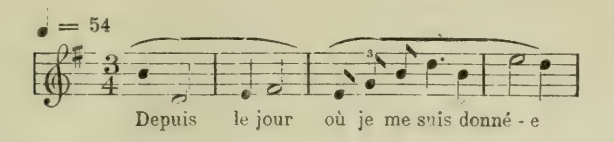
La Déclamation dans l'art de dire n'est pas seulement la couleur de la voix dont on orne la phrase. C'est aussi la *scansion*. Celle-ci, en musique, constitue la *ponctuation*. Elle met en valeur les phrases, leurs périodes, et même leurs incidentes. Par le fait, elle met en lumière certains détails de discours ou de style.

En somme interpréter, c'est s'adapter à une œuvre se basant sur son analyse logique, après en avoir fait l'analyse grammaticale.

La question se pose : qui doit primer dans une œuvre lyrique, le poète ou le musicien ? J'ai déjà dit plus haut que ce devait être le musicien. Je ne répéterai pas ici mes raisons. Je rappelle l'idée pour donner un exemple entre mille de non-compréhension de la part d'un chanteur, qui peut faire valoir sa carrière très longue, M. MELCHISSÉDEC,

de l'Opéra de Paris (1). M. Melchissédec détaille l'interprétation de l'air de « Louise » (IIIe acte).

Je ne m'arrête qu'à la première phrase, encore qu'il y aurait beaucoup à dire du restant. Il veut que cette première phrase :



se chante D'UNE EXPIRATION.

1° Quel est l'avis des chanteuses qui interprètent « Louise », sur cette tenue intempestive ?

---

(1) Dans son volume *Ce qu'il faut savoir pour chanter* qui contient une excellente idée : attirer l'attention sur l'ouverture labiale, M. Melchissédec parle incessamment de sa « Méthode », n'en explique pas la base, mais « enrichit » la littérature française de cette sortie : il cite divers auteurs au sujet de la prononciation de l'E muet ; au cours de sa nomenclature, il parle de deux pédagogues belges et dit d'un ton d'excusante ironie : « Il est vrai que ce sont des Belges » sans même analyser leur théorie.

Que M. Melchissédec permette à un Belge de lui répondre en renvoyant ce brillant auteur à son livre : il y lira, à côté du besoin indécent de parler de soi-même, ces termes : page 70 : « MUSCLE claviculaire » (inexistant) ; page 118 : « Epiglotte CONTRACTILE » ; page 119 : le « NEZ agent PHONATEUR ! » ; page 120, il parle de « potages LIQUIDES (?) » ; page 140, il place le muscle frontal en ARRIÈRE ; page 142, il parle de Rézorius de Santorini, au lieu de Rizorius, le mot si poétique de « les Ris » en dérive, cher Monsieur ! page 142, on lit : « MILO-THYROIDIEN » (eh ! l'orthographe ! eh ! l'Anatomie !) ; page 143, il confond ASPIRATION et INSPIRATION ; il classe la LIGNE BLANCHE parmi les MUSCLES ; page 153, il cite la phrase de l'air de Louise (air qu'il analyse) et fait dire à Charpentier de « SON premier baiser » au lieu de « TON premier baiser » ; page 171, que signifie « DILATATOIRE » ? etc., etc. Quand on attaque, il faut être plus parfait, cher Monsieur ! En dehors de cela, je veux bien vous accorder le prix d'application et de bonne conduite.

2° Critique plus sérieuse : quelle raison M. Melchissédec pourrait-il faire valoir pour faire de ces DEUX idées mélodiques UNE SEULE ? Il est vrai qu'il ne se base que sur le texte. La musique semble ne pas exister pour lui.

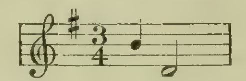
A) Ne parlons d'abord que du texte. M. Melchissédec abonde en contre-sens. En effet :

> Depuis le jour où je me suis donnée
> Toute fleurie semble ma destinée.

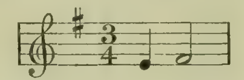
constitue deux vers de dix pieds (Charpentier prend la liberté de ne pas élider l'E muet de « fleurie », qui finit l'hémistiche du deuxième vers, ils n'en sont pas moins des vers). Or après le mot « jour » finit l'hémistiche (quatrième pied du vers de dix). C'est l'endroit de la césure, donc de la scansion.

Au point de vue sens, n'importe quel comédien ferait une suspension légère de voix, de son, après le mot « jour », afin de lui donner l'importance de TEMPS que toute logique exige.
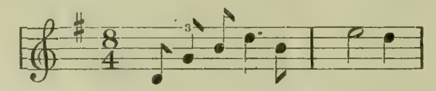
B) Quant à la phrase musicale : M. Melchissédec ne sait pas distinguer des idées mélodiques entre elles. Ici il y en a DEUX : et de quelle importance ! ! ! Elles sont THÉMATIQUES. La première est le thème de Louise



dont la figure rythmique est répétée à la deuxième mesure :



La seconde est le thème de la Liberté de pensée (Julien).



On ne discute pas la nécessité de NE PAS les lier, n'est-ce pas ?

C) Ensuite viennent les liaisons qui les couvrent. Les deux idées mélodiques sont couvertes *chacune* par une liaison. Alors ?

Et voilà l'œuvre d'un vieux combattant.

Comme, hélas ! je me vois forcé de répéter ici ce mot de Virgile :

Ab uno disce omnes !

Je fais exception, et j'en suis heureux, pour certains chez qui on sent que le « savoir » s'est formé dans autre chose que l' « Africaine » ou « Rigoletto », ceux qui ont mis leur âpre volonté du travail au service de leur amour de l'Art et de leur intelligence, pour exprimer clairement ce que leur émotion leur commandait : les amoureux du Vrai dans le Beau, et dans l'Expression : ceux qui comprennent que seule est vraie au théâtre la Déclamation lyrique et non le chant soutenu (cette théorie-ci serait la seule excuse de M. Melchissédec).

Que ceux qui le peuvent, me suivent dans ce combat de ne vouloir et de n'admettre que la Déclamation. En ce moment surtout elle tend à disparaître. On coule le son : l'énergie, la mâle beauté disparaît de l'expression. On la ternit : elle se fait floue. Nous nous devons de détruire cela principalement dans l'enseignement des chanteurs, les compositeurs suivront, et de renouveler leurs études, sur des bases sérieuses, saines et vraies. Elles en seront plus longues ? Tant mieux, il y aura moins de gâtes-métier. Peu de jeunes gens pourront s'y consacrer ? Et les mécènes ? N'en existerait-il plus ? D'ailleurs le cas n'est-il pas le même pour les Universités où les études sont plus longues encore ? Alors seulement l'Art aura sa destination, puisque ses Grands Prêtres seront dignes de ce nom.

J'ai dit plus haut, en parlant d'auteurs non classiques ou romantiques, que l'interprète doit parfois atténuer l'effet d'une erreur. Son érudition musicale ne sera point du premier appoint, son observation au con-

traire le guidera. C'est ainsi qu'il y aura recours pour l'« Amour du Poète » et l'« Amour d'une femme ». Henri Heine et Chamisso ont écrit là chacun un chef-d'œuvre : le premier surtout. Schumann a écrit une musique admirable sur chacun des poèmes, mais en tant qu'œuvre suivie telle qu'elle l'est chez les poètes, elle est discutable. L'ensemble de son poème musical ne concourt en rien à l'idée générale. De sorte qu'il a traduit et non pas commenté. Il s'agit de ne troubler ni l'une ni l'autre conception cependant. Observons et harmonisons les deux langages, poésie et musique, par respect de l'idée unique.

Et maintenant vient cette question si souvent débattue : celle qu'affirme Horace dans ce vers :

Si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi (1).

Loin de nous, en ce moment, le travail matériel et l'étude positive et psychologique d'un rôle : vient l'ÉMOTION.

Diderot croit qu'il nous est possible de provoquer chez l'auditeur une émotion, sans nous être laissé « prendre » par elle. Diderot se trompe. Certes il se peut que dans une certaine mesure un artiste provoque une émotion chez l'auditeur, par souplesse d'intelligence, par habileté, calcul ou métier; mais si elle naît, elle sera l'effet d'une autosuggestion de la part de l'auditeur. Elle ne sera pas communiquée.

L'émotion chez l'artiste est une preuve de conviction (2).

Un orateur, un avocat, ne prendront pas la parole s'ils ne sont pas convaincus. Raison de plus qu'il faut qu'un artiste le soit.

---

(1) Si tu veux que je pleure il faut d'abord que tu souffres.

(2) Rappelons-nous le fait de l'acteur Polus (siècle de Périclès, 499-429 av. J.-C.) qui, venant de perdre son fils, porte en scène l'urne qui contenait ses cendres, tandis qu'elle était censée contenir celles d'Oreste que portait Electre, aux fins d'une émotion plus vraie.

L'émotion ne se calcule pas. Elle se ressent.

Bien entendu, puisqu'elle a pris possession de nous, nous avons à la diriger. Je n'insiste plus sur cela, j'en ai parlé dans mon chapitre du « Tempérament ». Ce qui nous occupe, c'est :

« Faut-il éprouver complètement soi-même les sentiments du personnage ? »

Ou bien : « Peut-on provoquer l'émotion chez d'autres, en ne la ressentant pas ? »

Je viens de dire qu'il faut ressentir avant tout.

Assistez à une représentation; suivez le public; il ne sera « pris » que si l'artiste l'est. Si la seconde opinion se vérifiait, c'est que la *situation* aurait provoqué chez l'auditeur ou le spectateur un état de sensibilité qui aide à son autosuggestion Elle ne résout donc pas la question : elle est un illogisme. J'ai analysé plusieurs de mes camarades. Je me suis analysé moi-même après avoir chanté et toujours j'ai dû noter que la plus grande émotion du public était celle par laquelle et dans laquelle artiste et auditeurs avaient communié ensemble.

L'expérience est possible et aisée. Au cours d'une conversation, si la conviction n'anime pas le narrateur, aucune émotion ne se communiquera. On admirera son débit, sa diction, sa pureté de langage. Mais on ne ressentira rien. Non, non, il faut le feu sacré.

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.

L'émotion crée un autre soi-même. Elle seule peut réaliser le maximum. Elle est la condition primordiale. Elle fait l'amour de notre Art; elle fait nos joies, nos larmes, nos déceptions, notre travail. Chez le compositeur, ou le peintre, ou le sculpteur, elle traduit le sujet, elle interprète. Chez le chanteur, elle VIT le sujet.

C'est par elle que communient auteur et chanteur, chanteur et auditeur. Un artiste ne peut pas ne pas se donner tout entier. La seule condition qui lui permettra

d'entrer dans « la peau de son personnage » est l'émotion. Celle qui ressent, la seule qui « passe la rampe » et conquiert les foules. En disant cela, je ne pense pas à leurs suffrages ; je ne pense qu'à leur cœur et à leur cerveau. Un artiste qui aura ému le spectateur aura fait que celui-ci pensera avec plaisir à son émotion ressentie. Si elle est saine, le fait d'y penser amènera un progrès, parfois même à son insu.

Comment nier que le chanteur doit être avant tout ému devant l'abîme qui sépare Gluck d'un Debussy, par exemple, ou d'un Dukas ou d'un Duparc ?

Notre sensibilité est plus développée que celle des « profanes ». Il est certain que si, dans notre extériorisation, cette plus grande sensibilité ne se manifestait pas, nous nous mettrions au niveau de ces « profanes » et que la sympathie, le « magnétisme », qui doit exister entre eux et nous, et l'autorité que nous devons posséder pour les instruire, ne pourront pas naître de la similitude du même degré de sentiments.

Notre extériorisation dépend de notre émotivité ; notre émotion est la résultante de notre sensibilité. Or un compositeur, un artiste peintre, sculpteur, poète, quel qu'ils soient, procèdent avant tout de la sensibilité et de l'émotion. Comment admettre que celui qui doit faire revivre cette émotion peut ne pas l'éprouver. Ce serait le plus grand des contre-sens.

Comment situer une atmosphère, un style même, sans l'émotion qu'ils provoquent. Notre cerveau ne peut conclure que de l'aide matérielle qui nous guide, dans les éléments de technique musicale. Ce sont les matériaux. Ce sont les pierres du monument. Sont-ce les pierres qui font l'émotion que l'on ressent devant Notre-Dame de Paris ou la Collégiale de Sainte-Gudule ? Ne pas admettre que le chanteur DOIT être ému pour être vrai, c'est nier cette expression, la plus belle, si pas par sa forme, du

moins par l'idée : « entrer dans la peau du personnage ». Sans l'émotion pas de finesses subites, de ces trouvailles, de ces découvertes dans les détails qui font qu'une appogiature sera chantée rapide ici, lente là, qu'une modulation sera accentuée ou à peine effleurée; que les nuances seront proportionnées; qu'on accordera plus d'importance au chant soutenu qu'à la déclamation ou réciproquement. En d'autres termes l'émotion est la sœur jumelle de notre observation qui la soutient, et la guide.

Elle crée le bon goût. Elle crée l'Expression. L'émotion fait chanter ou « dire » une phrase telle qu'elle fut créée; elle en indique le sens. Elle est la base de l'Art : elle en est le fond. Sans elle il n'est point d'artiste.

Comment? j'ai rencontré des profanes, tout ce qu'il y a de plus profanes en musique, n'en connaissant pas le plus élémentaire détail, que j'ai vu avoir les larmes aux yeux à l'audition d'une page de Gluck. J'ai vu des enfants n'être sensibles qu'à la musique et émus que par elle. Et on admettrait un pareil paradoxe que le chanteur ne doit pas être profondément ému avant d'exprimer ? Non seulement c'est un paradoxe, mais c'est un contre sens.

Il est une constatation qui permet un parallèle entre les interprètes qui partagent l'opinion de Diderot, et ceux qui exigent avant tout qu'on soit ému. Cette constatation se fait sur l'auditeur. Un interprète que ne prend pas l'émotion sera jugé au point de vue mécanique de la qualité de sa voix, et ne supportera pas plusieurs auditions sans être fatigant. L'interprète-artiste, accessible à l'émotion, et qu'elle pénètre, sera jugé tout autrement. Si ses qualités vocales sont égales à celles du premier, le principal éloge qu'on lui adressera sera : « quel artiste ! », et si sa voix est inférieur ne dit-on pas : « la voix est de qualité moyenne, mais... quel artiste » ? On pourra le réentendre, ce ne sera jamais avec lassitude : au contraire. Parce que l'un fait du métier, et que sans qu'il ne s'en rende compte, son expression s'en ressent, tandis que le second donne

tout son être, toute son âme, son cerveau, et que c'est cela qui crée une figure et bâtit un exemple, transforme, améliore, épure.

Comment admettre que l'interprète ne doit pas être ému, quand il doit établir et, parfois, défendre la synthèse de sentiments et d'impressions qu'est une œuvre. On admet que l'œuvre est créée pour susciter l'émotion et on nierait que celui qui la fait vivre, qui lui donne le mouvement qu'elle ne possède qu'à l'état latent, nous l'avons vu, ne soit pas pénétré par ces émotions ? Comment exprimer cette vie avec exactitude et vérité, sans la vivre ? Et qu'est la vie, sinon une suite d'émotions ? On admettrait que le « profane » soit plus sensible que l'artiste ?

C'est l'émotion qui crée dans la comédie, dans le drame, dans la tragédie, la courbe, la ligne de l'Expression (ici je n'entends pas seulement par expression, la scansion du verbe ou le ton qu'on lui donne, mais l'allure, la mimique, la démarche, etc.). N'est-ce pas elle qui fait claquer des dents à Shylock et crier Lear, ou hurler Othello, ou sangloter Chatterton ? Oui n'est-ce pas ? Sans l'émotion le texte n'est que le texte, qu'il soit musical ou littéraire. Or le texte musical ajoute au verbe la subtilité de ses harmonies, le chant plus extériorisé de ses mélodies. Raison double pour que leur union suscite chez l'interprète l'émotion qu'il doit communiquer.

Même un métier su dans tous ses détails ne fera valoir l'Alceste de Molière ou son Tartufe, sans elle.

Si le musicien est aussi le poète, on pourrait croire qu'un seul degré d'émotion a présidé à l'écriture de son œuvre. Je ne le crois pas. Je crois que son émotion première sera doublée de celle que les sonorités, les harmonies, qu'il inventera, feront naître.

On veut que son costume habille le corps du personnage, et on admettrait qu'il dût et pût habiller son âme, sa pensée ?

Penser un instant que l'interprète ne doit pas vivre les

émotions du personnage qu'il représente, c'est dire que l'émotion peut être dosée, et c'est le considérer comme une machine.

Comment a-t-on pu le concevoir un instant tel? Comment ne sent-on pas immédiatement, sans être même psychologue, que la nature de l'artiste est autre que celle des autres, qu'il a une sensibilité plus grande, sans laquelle il n'est pas un artiste ?

Une œuvre a un but, construite sur des sentiments, celui de faire naître ces sentiments chez les auditeurs, autant que leur réceptivité le leur permet. L'interprète doit les exposer en les faisant vivre, puisque le compositeur le place dans les situations qui provoquent ces sentiments. Or, l'auditeur-spectateur, ignorant de l'œuvre, va vers l'inconnu. Cet inconnu l'éloigne de cet abandon de soi-même, si son tempérament est paresseux aux émotions. Il s'agit de l'atteindre, et de vaincre sa résistance et de laisser l'irrésistible émotion le saisir. Cet abandon de soi-même qui laisse pénétrer l'émotion ne sera pas provoqué complètement, si l'auditeur doit suppléer par un travail personnel de recherche, à l'absence des éléments constitutifs de l'œuvre. L'interprète ne peut les faire valoir qu'en les situant dans leur exactitude, et dans la gradation qui les oriente vers la conclusion. Le but du compositeur sera manqué par faute d'émotivité chez le chanteur. Si toute la vérité d'un sentiment n'est pas étalée sous les yeux du spectateur, s'il n'est pas amené à ressentir, à s'apitoyer devant les circonstances, au déroulement desquelles il assiste, l'œuvre ne sera pas établie dans sa valeur juste. Ce but ne sera atteint que si l'illusion est complète : elle ne le sera que si la Vérité existe; la Vérité ne sera que si l'émotion aura créé en l'interprète un autre soi même.

Quelle est la chanteuse qui disait du public : « Ah, ils peuvent m'applaudir, je leur donne ma vie » ?

Un dernier mot pour ceux qui nient que l'émotion doit présider à notre interprétation : qu'ils interrogent les vrais artistes ; ils apprendront que leur plus grande joie est de sentir la fatigue qui suit leur communion avec le spectateur.

Les détails

Il est certain que tout ce qui précède, et sur quoi j'insiste, doit me faire préconiser la recherche du détail dans une œuvre.

Dans un milieu de musiciens, si la question d'interprétation chantée est soulevée, l'avis à peu près unanime est que le chant doit être ce qu'est « la fresque » en peinture ou en sculpture.

Je suppose que cette opinion fait allusion au « son soutenu ». C'est du reste la meilleure acception qu'on puisse avoir du mot.

Généraliser ainsi est faux.

Certes chanter soutenu est une qualité rare et offrant de réelles beautés. Encore ne faut-il adopter cette manière qu'à bon escient (1). Je ne vois pas bien « Les Noces de Figaro » considéré et interprété comme une « fresque ». Ce serait admettre que la comédie ne peut-être « parlée ». Je ne conçois pas bien « Fidelio » interprété en chant soutenu, ni « Iphigénie en Tauride », qui est celle des tragédies lyriques de Gluck, approchant le plus de la vérité.

Etendre la théorie du chant soutenu à toute œuvre lyrique, c'est nier qu'un passage est bâti sur ses divers accents ou sur la gradation des idées ; c'est nier Bach, c'est nier tout Wagner ; c'est nier Louise ; c'est nier Berlioz de

---

(1) Ne pas confondre « chant soutenu » et « voix soutenue ». Celle-ci dépend de l'émission, et c'est notre souffle qui la commande. Le « chant soutenu », dans le DRAME lyrique est l'expression monochrome du conventionnel.

même que certaines pages de Mendelssohn, de Méhul ou de Spontini, c'est nier le mouvement, c'est nier la Vie, avec toute la verve qu'y met un Rossini ; c'est nier la distinction à établir entre Schumann et Schubert. Par le chant soutenu on réduit au calme l'enthousiasme, l'envolée, le vibrant.

Le seul genre théâtral pour lequel on pourrait le réclamer avec un SEMBLANT de raison, c'est la Tragédie. Mais la Tragédie lyrique doit être considérée comme de la même essence que la Tragédie littéraire. Nous y rencontrons une atmosphère soutenue. Cependant, quoique l'idée-tragédie des « Horaces » doive être respectée, le « Qu'il mourût » entre-autres n'a de valeur que s'il est lancé avec plus d'accent tout en restant l'expression du vieux Romain ennemi d'Albe. Les « Imprécations de Camille », le récit de « Théramène », etc., sont monotones sans le respect des *détails*. La sublime « Iphigénie en Tauride » ne sera sublime que si dans le songe du premier acte l'interprète, tout en restant « Iphigénie », subit toutes les affres de l'épouvante de l'apparition d'Agamemnon, de Clytemnestre et d'Oreste et établit un contraste entre ces sentiments et celui qui préside à sa prière à Diane et même distingue les deux appels à cette déesse.

Le chant soutenu? La fresque? Réflexion faite, il est rare d'y devoir recourir. Son emploi sera plus fréquent dans le genre mélodie.

Préconiser le chant soutenu uniquement, c'est commettre l'erreur qui rejette la Déclamation.

On peut déclamer en faisant du chant soutenu? Je l'ai entendu affirmer. C'est impossible. La déclamation et le chant soutenu sont incompatibles. La déclamation est la recherche de la diversité des accents. Elle est l'intime union, dans l'expression, de la Pensée-Musique et de la Pensée-Verbe. Le chant soutenu sacrifie cette dernière à la première et même la Pensée-Musique, qui est construite, elle aussi, sur des détails. Nier que le respect et

la recherche des détails doit être le travail le plus méticuleux de l'artiste, c'est nier la réflexion chez un compositeur, ses hésitations devant le choix de ses harmonies ou d'une tonalité, d'une facture ou d'une scansion de phrase. Conseiller la « fresque » dans le chant, c'est ne pas se rendre compte que l'orchestration d'une œuvre est un travail de détail. La recherche de sonorités les plus adéquates à la pensée du compositeur, fait l'objet de ses soins particuliers. Un chanteur qui ne s'en inquiète pas, qui chante en fresque, est un chanteur qui, fatalement, ne subira pas leur effet, et dont l'interprétation ne sera pas en rapport avec ces sonorités. Elles créent une atmosphère particulière, momentanée, qui se colore de leur effet, qui se teinte de l' « amalgame » de certains instruments. Ce chanteur fait de la « voix », du « son ». Laissez-le chanter uniformément en ne laissant sonner que sa voix « Fidelio » ou du Hændel; c'est le moyen le plus sûr de prouver que la Nature fut pour lui d'une avarice de marâtre. La fresque annihile l'enthousiasme, par manque de mouvement et de vibration.

Nier les détails, c'est nier les contrastes et les comparaisons. Or rien n'existe que comparativement. La lumière n'est que parce qu'il y a l'ombre; le blanc parce qu'il y a le noir; les pleurs parce qu'il y a la joie. C'est nier le si important accent tonique.

Grâce aux détails de comparaison nous réglerons l'intensité, l'éclat de notre voix, la largeur de notre geste et sa sobriété, l'expression de notre visage. Le beau et le laid seront impossibles à établir sans les comparaisons.

Victor Hugo dit dans la préface de Cromwell : « Il semble que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine; le gnome embellit le sylphe. ...Dante n'aurait-il pas tant de grâce s'il n'avait

pas tant de force... La Vénus antique est belle, admirable sans doute; mais qui a répandu sur les figures de Jean Goujon cette élégance svelte, étrange, aérienne? qui leur a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen âge?... »

Etablir ces comparaisons est œuvre de détail. Les faire ressortir est la base d'une bonne conception.

En science les détails sont respectés. La vie est faite de détails; le langage puise ses subtilités dans les détails. En thérapeutique une dose sera efficace, tandis que, plus forte, elle perdra son effet ou sera d'un effet contraire : c'est un détail; en électricité les pôles de nom contraire s'attirent : c'est un détail; dans la vie l'union est impossible entre deux mêmes caractères : c'est un détail; dans une phrase un même mot changé de place en fait changer le sens ou la portée : c'est un détail; en mécanique que de détails, tous importants et indispensables! Supprimons un détail à l'architecture du corps humain, l'essentiel en sera troublé, symétriquement ou organiquement.

Toute la Nature est détails. L'atmosphère a différentes couches. Un arbre, une plante transplantés, ou dépérissent, ou changent d'aspect. Une greffe crée une espèce nouvelle de l'union des deux premières. En botanique comme en zoologie, les ordres, les familles, les espèces, sont classés comparativement, donc par leurs détails. Retirons une famille à un ordre, une espèce à une famille, un individu à une espèce, il y aura déséquilibre ou œuvre incomplet. Les races sont reconnaissables par les détails de comparaison. La race humaine est une : cependant les Esquimaux et les Grecs ont des points de détail tranchants; et les mêmes types, entre eux, aussi. Est-ce que deux enfants jumeaux, se ressemblant étonnamment, ne se distinguent pas l'un de l'autre? N'est-ce pas sur des détails, infimes parfois, d'impressions digitales que se base le service spécial de l'anthropométrie?

Une gerbe est constituée de fleurs agencées et harmonisées d'après leurs teintes (il faut voir l'attention et le soin qu'apportent les fleuristes à composer leurs bouquets); si nous retirons une ou deux fleurs de l'ensemble, l'harmonie du bouquet sera détruite, ou tout au moins, sera transformé son caractère. L'expression d'un visage peut changer du tout au tout si un individu est regardé de face ou de profil. La lumière blanche paraît être une, elle est composée. Passant par le prisme, elle dévoile sa complexité. Si on la dissocie et si un de ses rayons fondamentaux (ou ultra) est isolé, la luminosité générale disparaît et l'équilibre de leur ensemble est rompu. En isolant certains rayons, non seulement la luminosité disparaît, mais ces rayons qui concourent tous à la bienfaisance de la lumière, peuvent devenir nocifs : les Héros sublimes de la Radiographie, sont là qui nous le prouve.

Que de choses sont semblables et cependant diffèrent essentiellement, vues de près, grâce à un point? Pourquoi l'« Homme au casque » de Rembrandt est-il un chef-d'œuvre? Examinez-en les rides, l'expression de l'œil et de la bouche, vous verrez que leurs détails nombreux ne nuisent en rien à l'allure générale du personnage, et, qu'au contraire, ils accentuent et ce caractère et le dessin. Qu'est-ce qui fait qu'un portrait est souvent peu ressemblant, si pas du tout? C'est que le ou les détails qui font la personnalité du sujet manquent. Une ombre est trop forte, un coup de crayon ou de pinceau, trop accentué ou trop peu, trop large ou trop étroit.

« Auscultons »-nous. Est-ce que, en général, ce n'est pas l'acception que d'UN mot qui fait dévier une conversation ou une discussion?

N'est-il pas triste, en ce siècle où la Science tient à développer notre réflexion, que nous entendions des peintres, pour reparler portrait, vous dire : « Je n'ai pas cherché la ressemblance, je n'ai voulu qu'une impression,

d'après vous ? » Car cela se répond. Je l'ai entendu, combien de fois !

Ce qu'il y a de douloureux, c'est que la même théorie (car elle est passée à l'état de théorie) préside au théâtre. Voilà la cause de la monotonie moderne. J'ai un jour entendu un metteur en scène d'un de nos principaux théâtres, dire que l'opérette, vous lisez bien l'*opérette*, devait être chantée en fresque. Et c'était une opérette viennoise ! ! J'ai entendu des maîtres en érudition musicale, tel M. Auguste Gevaert, affirmer que Gluck devait être chanté en fresque. Que diront de cela Oreste, Iphigénie, Agamemnon, Clytemnestre, Orphée, Armide, Alceste, etc. ?

Je partage son avis quand il s'agit des ténors de Gluck ; je l'ai dit plus haut. Mais quand il généralise et qu'il commet cet incommensurable contre sens de dire que le « Songe » d'Iphigénie, que le « Non, ce n'est pas un sacrifice » d'Alceste, que l'air de la « Haine » d'Armide, que les effrayantes hallucinations d'Oreste doivent être chantés « en fresque », je m'étonne et m'abasourdis. J'aurai du reste l'occasion plus loin de relever certaines erreurs de M. Gevaert.

Comment pourrait-on établir le style d'une œuvre sans le respect des détails ?

C'est par eux que se classent et se différencient les diverses époques de l'Histoire de l'Architecture ? La colonne composite et la corinthienne ne diffèrent que par de petits détails. La pagode chinoise et la japonaise se ressemblent et sont dissemblables. N'y a-t-il pas à première vue ressemblance entre l'Art assyrien et certains bas-reliefs égyptiens ? N'est-on pas tenté de rapprocher certaines pages de l'Art étrusque de l'Art grec ? (1) Et cependant on les catalogue. Cela, grâce aux détails.

(1) Certains vases grecs d'Athènes sont appelés erronément étrusques ; des détails les classent.

Comment établir la Philosophie d'un Art, si ce n'est sur ses détails ?

Or en musique les détails abondent non seulement dans un genre, mais ce genre peut être classé d'après les pays, ensuite d'après les compositeurs de chaque pays, d'après un genre né dans un pays, etc. C'est ainsi que le genre classique diffère en France et en Italie ou en Allemagne : Philidor (1726-1795) et Grétry (1741-1813), quoique de la même époque et compositeurs d'opéras-comiques tous deux, sont catalogués ; Haendel (1685-1759) et Bach (1685-1750), quoique contemporains sont aussi différenciables que Mozart (1756-1791) et Beethoven (1770-1827), que Schubert (1797-1828) et Schumann (1810-1856). Si je compare les musiciens de nationalités différentes au lieu de comparer deux Français ou deux Italiens ou deux Allemands entre eux, je n'oublierai pas les différends que provoquèrent la manière de Gluck (1714-1787) et celle de Piccinni (1728-1800), je penserai à Méhul (1763-1817) et à Chérubini (1760-1842), à Haydn (1732-1809) et à Sacchini (1734-1786) ou à Cimarosa (1749-1801), à Berlioz (1803-1869) et à R. Wagner (1813-1883), et je noterai les points différentiels qui placeront les deux compositeurs à des pôles opposés parfois, comme c'est le cas pour Gluck et Piccinni, Berlioz et Wagner. Les contrastes existent *dans* leur style, c'est entendu, mais *par* quoi existent-ils ? Par les détails qui nous permettent jusqu'à la « philologie musicale ». Leur tempérament, leur émotion différant leur expression différera et leur sera particulière. Comment les faire vivre, si ce n'est par les détails ?

On voudrait que l'on chante soutenu et en fresque ? Mais cela conduirait à la monotonie, à la suppression du mouvement moral et même physique, à celle de la vie, puisque aucun contraste n'existera.

D'ailleurs il me suffit de jeter un coup d'œil sur les œuvres expressives théâtrales ou de mélodie (je ne pense qu'aux musiciens postérieurs à Haendel et à Bach ; ceux

qui les précédèrent me paraissent mieux définis par l'expression de fresque) pour y reconnaître le culte du détail. Ces compositeurs tendent à suivre et à décrire les uns des états d'âme *passagers,* concourant à la COULEUR générale d'une œuvre (Gluck dans « Orphée, Alceste, Armide ») et procèdent, par le fait, de mêmes moyens ou plutôt de mêmes expressions mélodiques ; les autres, des états d'âme *momentanés* concourant, dans une teinte particulière, à l'IDÉE générale. Ce qui permet de dire des seconds qu'ils font de la psychologie analytique. Cela n'empêche pas les premiers d'être parfois « théâtre », bien entendu, de tendre leurs facultés vers un but qui sera la synthèse des sentiments, des impressions que ressentent ou subissent leurs héros. Leur travail ne sera que momentanément exact, tel Gluck, mais cela importe peu en ce moment.

Si la vie qu'ils leur impriment n'est pas aussi vraie que l'étude qu'en font les seconds, leur œuvre ne sera pas moins incontestablement basée sur les détails techniques, moraux, et psychologiques ; ils situeront et les divers personnages entre eux, et les divers états d'âme de chacun.

Leurs œuvres peuvent être inégales, leur observation crée la variété du détail. Ainsi en est-il pour Gluck, que je cite. Ici il est magistral, là moins transcendant. Néanmoins le détail forme en général le critérium de ses œuvres.

Je m'explique. Je choisis « Iphigénie en Tauride ». J'y note que le « Songe » du premier acte est plus grand, plus puissant d'expression que le « larghetto cantabile » du troisième (1). (Je ne parle pas du Cantabile con espressione : « O malheureuse Iphigénie » qui est extrait de la « Clemenza di Tito » et n'a aucun rapport avec le caractère d'Iphigénie). On sent que Gluck dans ce « larghetto cantabile » est pénétré du sentiment du moment qu'éprouve

(1) Andante poco lento dans l'édition Peters. Je parle ici de l'édition Lemoine.

une sœur pour son frère, sa *manière* a conservé à Iphigénie une teinte assez large, pour qu'on se souvienne de la prêtresse du premier acte : la couleur générale en est créée, les détails n'abondent pas, mais ils existent.
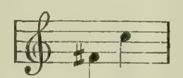
Ce qui distingue les deux airs, c'est que l'exposition du « Songe » premier acte (Récitatif) est une suite de contrastes qui possèdent, encore en particulier, une gradation ascendante, ou non, de piété filiale ou fraternelle, ou d'horreur ou d'espoir, ou de terreur ou d'anéantissement ; tandis que le « larghetto cantabile » n'a de mouvement moral que celui que lui imprime le mouvement technique musical. Le Récitatif qui précède « le larghetto » est moins psychologique : les divers sentiments d'Iphigénie ont une couleur uniforme ; rien, même dans ce récitatif, n'est saillant, et c'est bien plutôt, comme je le dis plus haut, la « manière » de Gluck qui permet de penser à Iphigénie : le « larghetto » est moins l'aboutissant du récitatif : il est plus un air qui suit qu'un air qui finit, mais les ornements y sont nombreux, les groupements de notes aussi ; la cadence qui termine la première période prolonge celle-ci de deux temps, ce qui heurte l'équilibre général de la phrase : c'est entendu. Tout cela en constitue les détails, techniques, je le veux bien, mais les détails techniques reflètent la pensée, comme le mot crée l'idée. Tout en étant très belle, la pensée musicale qui naît de la situation morale d'Iphigénie ne vaut pas le sublime « Songe », mais ses détails nous permettent de l'y apparenter. Ils sont moins nets, moins précis ; l'inspiration en a été moins simple. Cependant ses détails sont très vivants et parfois très justes.

Quant au « Songe » et à la « Prière à Diane », ils sont tellement inséparables, l'air est si bien une conclusion, un aboutissement, plutôt, le dernier recours d'Iphigénie. C'est un tout très complexe, mais d'une vérité dissertante si prenante ! Comment l'est-il ? Uniquement grâce à ses détails et à leur agencement. Il est plus grand, plus puissant, simplement parce que ses détails sont plus précis,

plus observés : il est plus vrai, plus vivant, grâce à leur multiplicité.
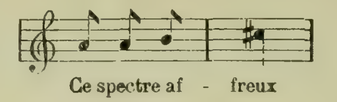
Ah ! si nous l'analysons, ce « Songe », si nous nous laissons pénétrer par cette mosaïque de détails de vérité, si nous nous laissons surhumaniser par cette merveille de tragédie, nous remarquons que son extériorisation n'est possible qu'en respectant au maximum tous ses détails, autant de prosodie littéraire que musicale !

Quand commence le « Largo », Iphigénie, qui, après que la tempête se fut calmée, a avoué « qu'au fond de son cœur, l'orage habite encore », Iphigénie se tait, comme hallucinée par le souvenir du songe de la nuit, pendant les questions agitées des prêtresses qui l'entourent. Elle s'isole moralement d'elles et, quand retentissent les quatre « fa dièzes » qui précèdent le récit, ceux-ci sonnent comme la Fatalité, et Iphigénie, reprenant le « fa dièze » semble être l'Inéluctable jusqu'aux mots : « J'allais jouir de ses embrassements » où, grâce à l'intervalle montant de

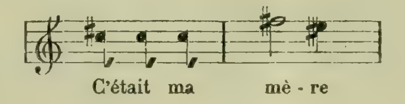


un peu plus de tension morale se fait et l'abandon du : « J'oubliais en ces doux moments » ne supprime pas la douleur de « ses anciennes rigueurs et quinze ans de misère ». Je ne fais allusion qu'au sens expressif de la mélodie. Vient ensuite la description de « la terre qui tremble », du « soleil indigné qui fuit ces lieux » où elle se trouve, du « feu qui brille dans l'air » et de la « foudre en éclats qui tombe sur le palais, l'embrase et le dévore », qui nous fait vivre une gradation splendide d'ampleur et d'expression. Il en est de même de ce qui suit dans ce récit où, dans ce cadre terrifiant, apparaît, après que « sa voix plaintive et tendre » a pleuré « jusqu'au fond du cœur » d'Iphigénie, Agamemnon, « sanglant, percé de coups » et poursuivi par « un spectre inhumain » qui est
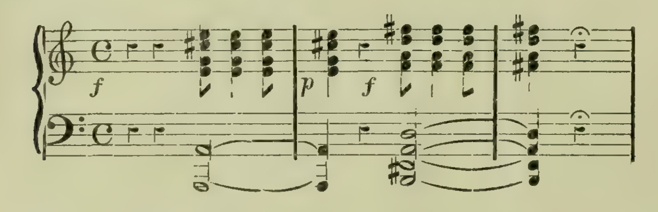
son épouse. Quel cri horrifié pousse Iphigénie dans cette tierce majeure ;



suivie d'une quarte juste :



et qu'elle reconnaît en la criminelle, sa propre mère. Les dessins mélodiques qui suivent, tant au chant qu'à l'orchestre, nous apparaissent tremblants d'agitation et de fièvre contenue : Iphigénie balbutie, sidérée, jusqu'aux accords syncopés en ré majeur. Ces accords sur mi, d'abord, puis sur fa dièze, avec à la basse la cadence la-ré,



rappellent à Iphigénie, la Fatalité du début du Songe. Subitement surviennent cette douleur et cette tendresse dans les deux dessins mélodiques qui suivent, d'avoir reconnu celui qu'elle espère malgré les douze années qui les séparent : la précipitation dans celui de « je veux le secourir », la terreur dans la mélodie de « un ascendant funeste », l'effort dans celle de « forçait mon bras » et cette puissance des derniers mots « à lui percer le sein », qui amène à la presque impossibilité de résister.

Quelqu'un me fit remarquer un jour que ces détails étaient logiques ici parce que constituant un récitatif. D'accord, ils sont ici plus apparents, plus nets, plus

« matériels » d'être moins une mélodie. Mais cela permet-il de nier que dans une phrase, il ne faut pas les respecter parce qu'en moins grand nombre ou parce que moins tranchants, confondus qu'ils sont dans la ligne mélodique? Cela implique-t-il que dans la « Prière à Diane » qui suit : « O toi qui prolongeas mes jours », ils ne doivent pas être les objets de toute notre attention? S'ils sont d'une tenue plus longue, s'ils appartiennent plus à la mélodie, s'ils sont moins « mathématiques », c'est qu'ils appartiennent à UNE SEULE IDÉE. Point n'est besoin de disséquer aussi intensivement que dans le récitatif, mais il y a lieu de le faire. Gluck indique en effet que la reprise de la phrase « O toi qui prolongeas mes jours » doit être plus accentuée, moralement, mais contenue physiquement. Accentuée par la répétition de ce dessin mélodique :



qui est bien un soupir, un gémissement provoqué par la gradation musicale et morale qui précède et qui souligne ces vers :

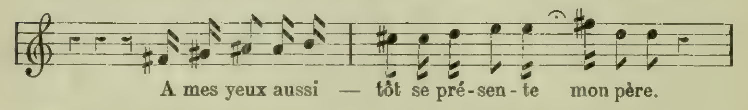
« J'ai vu s'élever contre moi
Les dieux, ma Patrie et mon père ».

contenue, parce que malgré cette gradation et ces soupirs, la répétition de la phrase se fait sur un PP.

Une parenthèse : dans la partition commentée par M. Gevaert (éd. Lemoine), nous voyons dans la transition de la prière à Diane au moment où Iphigénie dit : « Rejoins Iphigénie au malheureux Oreste », que M. Gevaert indique : « un peu plus de mouvement ». Je ne suis pas de son avis. Rien n'indique littérairement et surtout musicalement qu'il faille là « plus de mouvement ». Si la phrase a une autre allure, une autre expression, Gluck garde cependant bien le ton général. Il change de mode sur
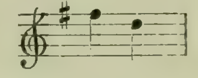
« Oreste » pour colorer tristement l'expression de la sœur éplorée, mais cela n'implique nullement plus de mouvement : au contraire. Quelques mesures plus loin, à celle qui précède ces mots : « La mort me devient nécessaire », nous voyons un arpège naître et se répéter en différentes tonalités, allant de fa dièze mineur à do dièze mineur, et accentuer les deux vers cités plus haut. C'est ici que le « più movimento » progressif est indiqué. Cette gradation musicale l'exige.

Je reprends le récitatif, pour un détail de commentation qui commande une certaine expression. Aux pages 23 et 26 de la même édition, nous lisons un point d'arrêt :



Gluck n'écrivit pas ce point d'arrêt. Il est l'expression du sentiment de M. Gevaert. La gamme se chantant à vide, j'adopte cette manière de voir, et même je l'admire. En voici les raisons :

1° *Psychologiquement*, ce point d'arrêt est exact parce qu'Iphigénie, prise et attirée par cette « voix plaintive et tendre qui sort des débris fumants » du palais paternel foudroyé, voix qui « jusqu'au fond de son cœur se fait entendre », se précipite vers l'endroit d'où elle vient. Prête à porter secours, elle vole à ces tristes accents « et tout à coup reconnaît qui? Son PÈRE! » Il est certain que la stupéfaction sera d'autant plus profonde que l'élan pour s'approcher aura été plus grand, et l'impression reçue par la voix entendue, plus intense. Iphigénie est arrêtée net dans son élan : comme l'est la gamme par la chute brusque de la tierce.



Le dernier mot : « mon père » ne sera pas lancé comme la conclusion de la précipitation, mais sera contenu,

comme si Iphigénie terrifiée, avait à peine la force de se rendre compte de la personnalité de son père. M. Gevaert l'a compris superbement. Ce point d'arrêt doit être court, par respect du mouvement musical général *qu'il ne peut briser.*

2° *Musicalement*, après les vers :

« Du milieu des débris fumants
Sort une voix plaintive et tendre »,

nous rencontrons ces deux accords :



Ils sont comme l'étonnement qui fait que toute l'attention se porte vers cette chose inconnue et qui survient : « une voix plaintive et tendre ». Les mêmes accords se répètent après : « Jusqu'au fond de mon cœur », ce qui est logique, car rien dans cette nouvelle constatation ne trouble la stupéfaction que fit naître la première impression. Puis tout à coup fuse cette gamme dans la soudaineté de laquelle il y a comme une « détermination inconsciente » :



Après « je vole à ces tristes accents », le même dessin mélodique est redonné un ton plus haut, et ensuite, c'est le chant qui continue cette gamme encore un ton plus haut, mais moins unie, avec des reprises de notes et plus étendue; ces répétitions de notes la précipitent :



Il est certain que Gluck a continué ici l'énervement des deux dessins qui précèdent afin d'accentuer l'agitation

d'Iphigénie. Alors, au lieu de terminer la gamme montante sur la tonique de si mineur qui serait la conclusion d'un sentiment net et précis, Gluck coupe sa gamme à la dominante et fait retomber la fin de sa phrase sur la médiante du ton. Ceci indique suffisamment l'arrêt qu'Iphigénie subit, arrêt moral en même temps que physique ; la sidération qui lui fera, les yeux fixés sur l'apparition, traîner sur la double croche fa dièze (dominante), et, figée, étouffer sa voix sur le mot « père », en articulant de toute sa force le « P » de « père ». Pour arriver à cette vérité d'expression, ce retard, cette chute sur la médiante, après la précipitation qui précède, devait se faire brusquement, comme un effet de force d'inertie, afin que le coup soit comme porté en pleine poitrine. Il n'y avait qu'un moyen (explicable physiquement et ressemblant à un trouble qu'un arrêt brusque imprime à une force acquise), un point d'arrêt court, brutal. Ce point d'arrêt est marqué ici.

Les détails sont plus apparents, plus vivants encore, plus constants chez Bach et chez Wagner. J'ai déjà eu l'occasion d'en faire la remarque au cours d'autres chapitres.

* * *

J'ai dit en commençant que l'avis unanime des musiciens est qu'il ne faut pas disséquer une œuvre, on voit que c'est une erreur. Je m'arrête à exposer mes idées, les sachant les seules modestement respectueuses de ce que nos Maîtres nous ont laissé ; je sais aussi que les interprètes chanteurs et... musiciens doivent apprendre à lire avant d'essayer d'exprimer ; je sais que les programmes sont à remanier, pardon, à anéantir pour les reconstruire sur d'autres bases.

Dans le chapitre de la Musique, je m'arrête à passer en revue ses éléments. Les citer, c'est prouver qu'on les considère comme la base même de l'Art musical. Certains les admettent donc pour les nier ensuite ? Car ils les nient et

les renient en disant que le chant doit être une « fresque ». Et puis, et puis, chantez donc Bach, Haendel, Gluck, Wagner, Charpentier, Vincent d'Indy, même Bizet et Lalo, sans faire ressortir les détails de technique, de pensée, de psychologie, de style, etc. ! C'est chez Wagner que l'on trouve la plus irréfutable des preuves de nécessité d'observer les détails. Son procédé thématique, avec l'exposition des idées, ses rappels, la transformation des thèmes, sont sa volonté de leur observance la plus précise et la plus stricte.

La Psychologie nous montre la complexilé de formes d'un sentiment. Non seulement elles changent d'un pays à un autre, mais chaque individu dans chaque pays possède ses manifestations psychologiques particulières. Nous savons que le fond de la nature humaine est le même partout ; que chez les Lapons ou chez les Chinois, chez les Hindous ou chez les Esquimaux, chez les Européens, ou chez les Africains, l'instinct paternel, l'amour, l'amitié, le désir de posséder, etc., sont d'une même essence. Mais notre personnalité se manifeste dans leur expression. C'en est la forme, et celle-ci ne sera tangible que par ses détails.

Parti de là, ayant vu que les manifestations sont descriptibles, et sachant que la musique peut et sait traduire toutes les subtilités différentielles, ceux qui le lui refusent et ceux qui nient que l'interprète doit se consacrer à l'étude de ses détails, nient une chose évidente, indéniable et n'auront qu'une interprétation incomplète, si pas fausse.

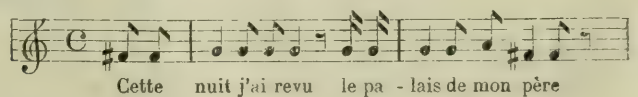
On dit que la vie est toute de « nuances ». Quel art ou quel langage serait capable de les faire valoir, si ce n'est la Musique ? C'est grâce à ce langage des nuances, que l'interprète peut atteindre au génie, parce que, tout autant que l'expression, que le ton des couplets du Cid, par exemple, doit être créé, tout autant le chanteur doit créer la vie et le ton de ce qu'il chante. Or la Musique offre pour y atteindre les indications les plus réelles. Et lorsque

j'analyse le Songe d'Iphigénie ; lorsque j'insiste sur tout ce que contient le Messie ; lorsque je m'anéantis dans tout ce qui fait l'expression d'un air de la Passion de Bach ; lorsque je m'éblouis de toute la vérité du monologue de Frédéric de Telramund ou de la rêverie de Hans Sachs, c'est que ces pages sont vibrantes par leurs détails.

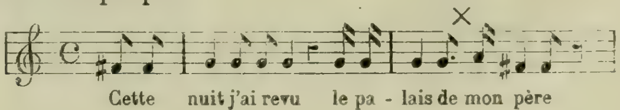
Des détails matériels naissent les détails psychologiques, que la sensibilité et le talent volontaire d'observation d'un interprète, établissent, et harmonisent entr'eux. C'est ce qui fait que Berlioz et J.-B. Faure s'extasient devant l'interprétation d'Orphée par Mme Viardot. Faure dit : « La grande artiste donnait à chaque reprise des paroles « J'ai perdu mon Eurydice » une interprétation différente, faisant entendre le motif d'abord sur le plein de la voix, presque sans nuances, avec l'expression d'un profond abattement ; la deuxième fois d'une voix plus émue, plus attendrie, comme voilée par les larmes, et enfin à la dernière reprise, dans toute la force et en s'abandonnant au plus violent désespoir ». On peut ne pas admettre ce processus, en faisant valoir que l'abattement doit succéder au désespoir, ce qui fait supposer que Mme Viardot tendait à extérioriser trop ; surtout que la troisième reprise dans Gluck reste « Piano », comme les deux autres et que c'est seulement aux arpèges en reprise de « sort cruel, quelle rigueur », que Gluck fait s'accentuer d'un ton plus haut et par des répétitions de figures mélodiques heurtées et sur un crescendo qui aboutit à un Fortissimo, les dessins qui traduisent les derniers mots de cet air splendide : le bien-fondé de l'interprétation de Mme Viardot est donc discutable. On doit commenter la troisième reprise en « Piano » et non en « Forte » et la terminer en « Fortissimo ». Cela seul est vrai. Mais qu'importe ici ? Cela prouve avant tout, que ces trois artistes (dont deux chanteurs), Viardot, Berlioz et Faure, recherchaient et imposaient le respect des détails.

Les détails sont le coloris d'une œuvre lyrique. Le coloris qui donne la netteté, la précision, le caractère particulier, d'un passage, d'une accentuation, d'un sentiment, d'un personnage, etc. Chanter sans détailler, c'est vanter le « flou » et négliger la mise au point. Ne pas détailler une œuvre, c'est la regarder de loin. On n'aura que ce qu'on a d'une feuille vue à distance, la forme générale ; elle ne sera intéressante et belle que vue de près et lorsque ses détails apparaissent. Une fleur n'est émouvante que si on en distingue les éléments. Qu'est-ce qui fait la précision, la clarté de la langue française ? C'est ses innombrables exceptions qui en constituent les détails.

Une preuve encore que les détails sont la vie d'une œuvre. M. Gevaert a attenté à la beauté d'œuvres de Mozart, de Bach, de Haendel, mais surtout de Gluck. Il a osé, et mon respect pour ce qu'il fut en est entaché, toucher à l'Immortalité et il l'a amoindrie. Gluck était son compositeur préféré, m'a-t-il dit souvent. Puisque j'ai pris plus haut Iphigénie comme exemple, j'y noterai l'attristante erreur de l'ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles. Nous connaissons tous cette collection d'airs classiques colligés par lui à l'usage des chanteurs. Nous y avons rencontré ces changements qu'il apporte dans la facture des auteurs cités, et nous constatons qu'il manque souvent, non seulement de goût musical, de psychologie, mais de simple jugement. Dans Iphigénie c'en est particulièrement abusif : page 22 de la partition éditée par Lemoine, réduite au piano, on voit : Gluck écrit ceci :

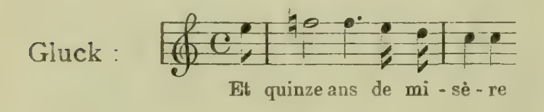


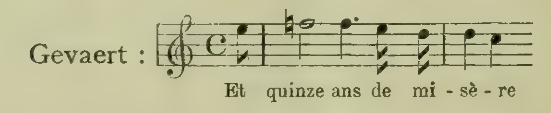
M. Gevaert propose :



Il fait une croche pointée de la croche qui souligne « de » et écourte le possessif « mon » de la moitié de sa valeur. Je n'insiste pas sur la prosodie des mots. Je rappelle qu'Iphigénie s'est isolée des prêtresses et va revivre son rêve, sans s'occuper de ce qui l'entoure. Elle resubira les affres qu'elle endura en plein songe. Or ce début n'offre rien qu'une exposition de lieu. Faire accentuer à FAUX (l'importance de « mon » est plus grande que celle de « de »), c'est introduire un mouvement qui rompra la passivité qu'a voulue Gluck, et qui est logique. Iphigénie ne revoit pas encore ce qui a suivi, mais elle est sous l'empire de l'impression ressentie la nuit précédente. C'est pourquoi il faut des notes d'égale valeur. Notez le rythme ♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♩ | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♪ | ♪ ♪ ♩ |, et la répétition de la même note. Changer la croche en croche pointée et en double croche, c'est le caillou qui fait buter : cela rompt l'équilibre musical et l'expression morale.

Autre chose : M. Gevaert a contracté l'habitude de faire se répéter une note en cadence, afin de produire une dissonance, alors que Gluck (dont c'est un système, mais à bon escient) n'a pas jugé utile de le faire. Voyez :
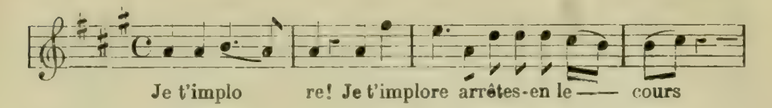




Cette répétition du ré alourdit le style si clair, si juste, si positif et si vivant de Gluck.

Le même mauvais goût se manifeste page 24 pour : « fuyant la rage meurtrière ». M. Gevaert ponctue une idée de façon à la finir tandis qu'elle se continue et explose sur : « ce spectre affreux, c'était ma mère ». Mais ce qui est

le comble, ce qui est inqualifiable, c'est ceci : dans la Prière à Diane qui suit le «Songe», Gluck écrit page 29 :

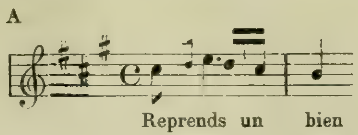


et M. Gevaert :
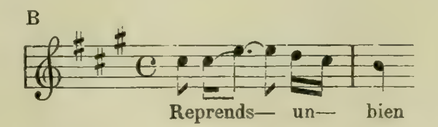


N'est-ce pas que c'est attristant ?
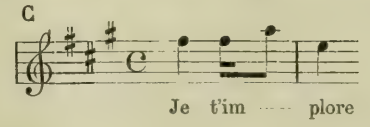
Dans l'Air, nous rencontrons encore cette erreur : Gluck écrit :



M. Gevaert transforme et établit une syncope où il n'y en a pas, et donne :



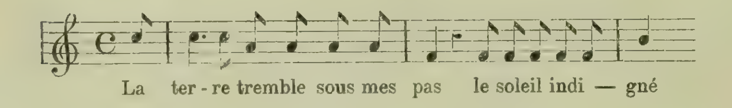
Il a subi une impression fausse. Elle est basée sur la ressemblance qui existe entre ce dessin et celui qui suit, et où M. Gevaert laisse l'écriture de Gluck en repos :
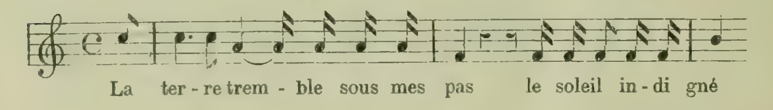


Certes cette ressemblance pourrait porter à confusion un musicologue moins érudit. Mais lui est coupable. En effet : chantons le dessin « A » en respectant la petite note et accentuons (comme cela doit se faire) uniquement le « MI », qui est ici le deuxième temps fort de la mesure.

Tout l'accent porte directement sur la syllabe « prends » : on y trouve une intention plus incisive, plus nette, donc plus prenante, plus vivante et plus vraie, ici dans la douleur, que si la note la plus aigüe ne tombait pas sur le temps fort. Cette syllabe est aussi celle de l'accent tonique. Dans le dessin « C », Gluck écrit une syncope, mais la situation morale est autre, Remarquons ces deux accents. Dans le premier, la netteté en fait un appel direct, dans le deuxième, une supplication. M. Gevaert a confondu les deux éléments, les deux « détails ».

Ce n'est pas, du reste, le seul changement qu'il se permit. Dans le Récitatif, ils pullulent. Que de croches transformées en croches pointées ou en doubles croches. Que de périodes transformées. Toute l'allure fondamentale en est changée, et, ce qui était un mouvement d'accentuation sur un fond large, puissant de vie, devient nerveux et saccadé : de sorte qu'Iphigénie-prêtresse devient de « divine » par trop humaine. Ainsi Gluck écrit :



que transforme M. Gevaert en :



ce qui, par son rythme plus heurté, donne à la ligne d'Iphigénie, une expression plus saccadée qui n'est plus ni Iphigénie, ni de la tragédie et surtout qui n'est plus Gluck.

Je préfère aussi la série d'accords syncopés qui soulignent « le feu brille dans l'air » aux sextolets en tierces ou en quartes augmentées de M. Gevaert.

En conclusion pour ce passage : ce que Gluck a fait une unité de pensée extraordinairement puissante, M. Gevaert

l'a transformé ; il a haché le discours, par des syncopes des cadences surtout. Ce qui « tenait » est décousu.

Je m'arrête ici à critiquer M. Gevaert. Je ne le fais que dans un but qui est de prouver toujours l'importance des détails. Si le vénérable ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles a commis des erreurs et des.. attentats(1) de lèse-respect qui, eu égard à son autorité, peuvent être taxés de criminels (parce que des partitions entières sont dénaturées par lui), il eut aussi de belles trouvailles, nous l'avons vu plus haut, mais celles-ci doivent (telles celles de M. Vincent d'Indy) être considérées comme des propositions et non comme des lois.

A ces courts exemples on voit que le moindre changement apporté ou le manque de complet respect de ce qui est écrit, donc des détails, change ou transforme ou déforme la tournure, la physionomie, le caractère d'une phrase. Si tous les détails ne sont pas les objets de soins attentifs, l'atmosphère de l'œuvre change. Si on en retranche le passage butera ; de même si on en ajoute.

Que faut-il en conclure ?

Qu'il s'agit de considérer les détails tels qu'ils sont, de les faire valoir et d'avoir toujours présent à la mémoire cet adage nous rappelant la pomme de Newton et le grain de sable de Cromwell dont parle Pascal :

PETITE CAUSE, GRANDS EFFETS.

Reste alors la réalisation la plus difficile pour l'interprète. Les détails établis et sus, ils s'agit de les harmoniser entre eux et d'en faire un tout. C'est alors créer l'atmosphère de l'œuvre. Il faut se baser sur le fond et assembler tous les éléments, tous les documents que de méticuleuses études auront rassemblés. Notre nature artiste, affinée par le travail, viendra en aide : mais cette

(1) Combarieu dirait du vandalisme.

harmonisation ne sera réalisée que si notre *observation* aura été éduquée et développée.

Le grand laboratoire qu'est la Nature, est celui où l'on puisera les éléments de son imitation. Cette étude mènera au simple, au naturel. L'observation éconduira la « folle du logis » de Montaigne, notre imagination.

*
* *

Nous avons parcouru les détails matériels (solfège et livret); nous allons, autant que faire se pourra, exposer la manière dont une œuvre lyrique doit être mise au point. Par des mots, nous nous efforcerons d'établir l'expression. Insuffisante, la langue ne pourra qu'en approcher : il faudrait la musique (encore !!) des phrases ; il faudrait le conférencier pour que le ton puisse déterminer le degré d'expression. Nous verrons, en nous basant sur la portée de l'œuvre littéraire, la façon dont les compositeurs auront traduit situation et sentiments. Nous en ferons par le fait de la psychologie et de la philologie musicales. Nous entamerons donc ici le chapitre de L'EXPRESSION. Je ne reviens plus sur l'articulation et sur tous les éléments dont s'entoure un interprète ; je considère cela acquis et j'expose, pour commencer, le fond de l'air du « MESSIE » de Hændel : « Tous ceux qui passaient l'injuriaient ». Dans le chapitre de la psychologie, et dans celui de la musique, j'ai montré les détails d'œuvres théâtrales modernes. Je veux ici m'attarder à l'exposé des éléments musicaux d'un Oratorio de la plus merveilleuse déclamation. Ensuite je prendrai un air d'Opéra-comique classique et je finirai par ce chef-d'œuvre de la mélodie qu'est la « Procession » de César Franck.

I. LE MESSIE de Hændel.

Inutile de dire que je supprime tout changement apporté par M. Gevaert (ou quelqu'autre annotateur), à n'importe lequel des passages commentés.

Je note avant tout, que le titre de l'œuvre est : LE MESSIE, et que nous nous trouvons ici au moment de la Passion. J'insiste sur le titre général : « LE MESSIE ». La « Passion » aurait pu suggérer le titre de « Christ ». Choisir celui de « Messie » fait recourir à la traduction du mot hébreu Meschiah ou Maschiah qui est « l'Oint », le « Prédestiné ». Partant de cette acception, et nous rappelant que les juifs, depuis toujours, expectent celui qui leur fut promis, celui qui sauvera la race et le monde, nous saisissons immédiatement l'importance GÉNÉRALE qu'il s'agit de donner à l'idée de fond du morceau. Cette importance se traduira dans le récit, comme dans la phrase par une expression de profondeur intense, de largeur de style et de CONTENU, un rapport avec le sacrifice de l'être qui inspira un culte aux catholiques et que ceux-ci considèrent comme un fils de Dieu venu sur la terre dans le but de se sacrifier afin de sauver le monde. L'expression ne peut pas être trop extériorisée : elle doit s'inspirer de ce que fut le Jésus de la Bible, non celui des psychiâtres : celui qui fit l'abandon volontaire et serein de sa vie dans un but sacré. Cependant elle ne doit pas être mystique, Hændel y mettant trop de vie, de mouvement. Le récitant est un croyant qui ne procède pas des mêmes sentiments que ceux de Jésus sur la croix : sa pitié, ses pleurs, sa sympathie (étymologiquement « souffrance qu'il partage ») le font un disciple du martyr du Golgotha, mais non un illuminé comme lui. On sent chez Hændel que ce ne fut pas un catholiqne, mais le protestant qui traduisit l'acte de l'enfant de Nazareth. Les accents d'expression seront de ce fait larges, mais bien posés, déclamés sans toutefois donner à la phrase une allure théâtrale.

Ce n'est pas le titre seul qui m'a fait conclure à cette interprétation. C'est avant tout la facture des phrases de Hændel en rapport avec l'idée que suggère cette distinction. Dans tout le récitatif, dans l'Arioso qui suit avec ses deux phrases bien distinctes : « Vous tous, passants »

et « Seigneur, tu ne peux », etc., nous sommes guidés vers une atmosphère large et profonde. La voix doit être soutenue et souple, parce qu'il s'agira de la colorer différemment à diverses reprises : la respiration solide, et l'articulation très incisive. Il faut que l'interprète vise à une grande autorité.

Le récitant a ici le rôle principal. Il sera persuadé de ce qu'il chante, il vivra et dira en croyant, et non en exalté. Il assistera mentalement au spectacle qu'il décrit, tantôt secoué par le rythme coupé, aride (cinq premières mesures) ou tumultueux (6e et 7e mesures), heurté (8e et 9e mesures), arraché, en accords plaqués, furieux comme des « Ah, Ah », où le ricanement devient diabolique (10e mesure) ; tantôt ému de pitié devant les insultes que le Messie endure et accepte ; tantôt, comme un disciple, « mendiant » aux passants le geste ou le regard de consolation que Jésus espère ; tantôt murmurant la prière, suppliant la résurrection de Jésus.

Voilà pour une idée de fond. Voici plus de détail théâtral :

II. Les Noces de Figaro : immortel chef-d'œuvre d'esprit et de jeunesse.

Deux versions en existent en allemand. La première se chante dans le texte ancien ; la seconde, arrangée par Max Kalbeck, qui suit fidèlement l'ordre des scènes de Beaumarchais et leur idée fondamentale. Cependant pour l'air que j'ai choisi, dont je vais essayer l'analyse, et dont les paroles françaises le plus répandues sont : « Mon cœur soupire », c'est le texte ancien qui est chanté à l'Opéra de Vienne. Les paroles italiennes sont : « Voi che sapete ». C'est donc le texte ancien que je suivrai (1).

(1) Je suis le texte allemand, toute traduction, même celle citée, s'éloignant pas trop du texte original. Les paroles italiennes et allemandes coïncident.

On chante cet air dans une note sentimentale ou passionnée, et souvent tristement sérieuse. Or ce « gamin » de Chérubin, ce charmant papillon, chante, dans Beaumarchais, au même moment, une Romance sur l'air de « Marlborough s'en va-t-en guerre ». Ceci situe clairement le personnage. Sa timidité fait dire à Suzanne : « Et gnian, gnian, gnian » : toutes choses qui défendent de prendre au sérieux la romance de déclaration indirecte à sa marraine. Mozart a situé son Chérubin dans le même sens. Qu'il chante sa « Canzonetta » ému et tremblant, cela se conçoit, mais n'oublions pas pourtant que ceci se passe à la scène IV, que les scènes suivantes sont la source d'émotions plus fortes, qu'il y a gradation, que ces couplets s'adressent à la comtesse et qu'à la scène XIV, malgré la gradation qui précède, Chérubin, qui n'a parlé que de la comtesse, saute par la fenêtre après avoir embrassé... Suzanne. Il faut donc ici dans l'interprétation un mélange de naïveté et de passion : une sincérité d'autant plus enfantinement charmante, que ses plaintes inspirent le sourire bienveillant et condescendant, et qui excuse dans les allures et les pensées de Chérubin ce que les premiers effluves de la puberté pourraient avoir d'odieux, si le « petit brigand » était conscient.

Voici la traduction littérale du passage :

« Vous qui connaissez les inclinations du cœur, parlez, est-ce de l'amour ce qui brûle ici ainsi ? Je veux vous dire ce qui m'agite, à vous je veux me plaindre, à vous qui les ressentez. Autrefois il faisait dans mon cœur léger et libre, pleurs et angoisses m'étaient nouveaux (inconnus). A présent passent dans ma poitrine, comme un éclair, tantôt la peine, tantôt la joie, tantôt le froid, tantôt le chaud. Où je suis, un récent (1) désir me pénètre pour la lointaine beauté, familier ; tantôt mon cœur s'échauffe de souffrance et de chagrin intime, et tantôt de joie, il me fait

(1) Récent, dans le sens de subit.

signe, et me suit immédiatement partout ; et cependant il me plaît ce doux tourment. Vous qui connaissez, etc.

Nous avons à nous rendre compte 1° du texte ; 2° de la portée du morceau ; 3° du personnage du Chérubin ; 4° des détails et de la psychologie chez Mozart ; 5° de sa « manière ».

1° *Le texte.* — Nous y voyons la naïveté enfantine, si pas dans le sentiment, du moins dans l'exposé de ce sentiment. Nous y rencontrons une gradation, non pas dramatique, mais intime, d'agitation, qui finit par cet aveu que : « peine et joie » plaisent au jeune amoureux.

2° *La portée du morceau.* — Dans Beaumarchais, c'est « Marlborough s'en va-t-en guerre ». Mozart ne pouvait pas décemment laisser subsister au milieu de SA musique, un tel élément de popularité. Ce qui se tolère chez Beaumarchais (parce que chant introduit dans le dialogue) aurait été une faute chez Mozart. Il en a fait une « canzonnetta », c'est-à-dire un chant léger, pas sentimental, sans portée très grande. Ce qui convenait au « petit jeune homme ».

3° *Le personnage de Chérubin.* — Il est resté dans la langue : et, quand on rencontre un jeune homme sensible et sensuel, mais gentiment, allègrement plein de naïve et naturelle audace, papillonnant et gazouilleur de propos d'amour, gamin irréfléchi, pas mauvais pour un sou, dangereux peut-être, se laissant dominer par le sentiment du moment, joli et intelligent, on dit : « c'est Chérubin ». Il faut donc exclure ici toute note dramatique. N'oublions pas qu'il est un page et que l'on dit de tout temps : « effronté comme un page ».
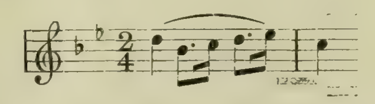
4° *Les détails et la psychologie chez Mozart.* — Nous savons que le Maître de Salzbourg, s'il fut profond dans son « Requiem », émouvant dans « Don Juan », fit surtout des « Noces de Figaro » un chef-d'œuvre.

Certes il lui était permis de toucher, et il y toucha, à des genres différents, mais c'est dans les « Noces » qu'il fut parfait. Tout l'esprit comme tout le charme, tout le tendre comme tout le dramatique s'y rencontrant(1).

Mais analysons. La Canzonnetta est écrite en si bémol majeur. Nous constatons en suivant le texte, que tout changement d'idée amène un changement de modalité, de tonalité, de commentaire, d'accentuation dans la mélodie, etc. Cependant tous ces changements gardent la note générale. Ils sont rapprochés l'un de l'autre, comme étant la coloration d'une même idée. L'accompagnement est celui d'un instrument à cordes pincées (guitare).

Le fond psychologique est l'amour impulsif (chromatiques des 5e, 6e, 7e, 8e mesures). Ce fond est traité comme tel d'abord et développé vers tout ce qu'un cœur jeune, vibrant et... irréfléchi, a d'instinctif. Et cette déclaration détournée à sa marraine prend une allure directe, si l'on pense aux idées qui se suivent et qui s'énervent de plus en plus, jusqu'à la reprise du motif, qui doit se chanter le plus mélodieusement possible.

Les quatre premières mesures (premier membre de phrase) sont l'interjection aux femmes en général; mais dès que Chérubin prononce le mot « cœur » en faisant allusion à des « inclinations », le dessin mélodique s'orne d'un mouvement plus serré :
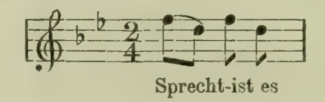


et quand c'est le mot « amour » qu'il dit, son désir de volupté se détermine par des chromatiques (5e, 6e, 7e et 8e mesures), soulignés par un commentaire, non pas détaché de cordes pincées, mais coulé et orné.

---

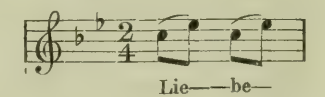
(1) Je ne pense qu'à la valeur musicale et ne fais pas allusion au mouvement théâtral.

Ensuite vient l'idée d'interjection qui se fait plus puissante et plus accentuée par la réponse en tierces montantes (10e mesure) aux tierces descendantes (9e mesure), et nous voyons cette accentuation se terminer par le dessin de la troisième mesure, où un mouvement plus serré, cité plus haut, finit l'interjection. Le dessin ramène la même idée, c'est-à-dire qu'après l'accentuation des tierces (9e et 10e mesures) l'idée « amour » fait Chérubin s'énerver, mais dans l'attendrissement.

Un détail d'écriture : à la neuvième mesure nous voyons une liaison unir les deux éléments de la première tierce descendante, tandis que ceux de la deuxième sont libres.



C'est que Chérubin s'adresse ici plus directement à la comtesse : il y met plus de grâce, plus de charme insistant, puisque sur cette première tierce tombe l'impératif « sprecht » (parlez) tandis que sur la deuxième tierce tombent le verbe et le pronom, « ist es » (est-ce). A la 10e mesure les deux éléments de chaque tierce sont unis de sorte que nous avons



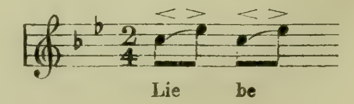
et cet appui moral que donne la tierce ascendante au mot « liebe » (amour) est bien soutenu par ces liaisons ; cette dualité de liaisons permet l'insistance et l'accentuation sur le mot « liebe ». Un coulé général aurait appelé le chant soutenu et aurait aussi fait dévier la mentalité de Chérubin. Les mesures 13, 14, 15 et 16, sont d'une naïveté remarquable. On voit la jolie « frimousse » du petit amoureux s'imprégner d'un désir craintif d'intéresser à son « triste sort » celle qui l'écarte. C'est le jeune homme qui aime de

désirs qui naissent, mais que l'importance, la situation, l'âge de l'objet de son affection empêchent d'oser montrer. Cette plainte enfantine des 17e, 18e, 19e et 20e mesures, où il s'efforce de faire entrer dans ses vues sa « chère marraine » est admirablement écrite. Et l'on suit ainsi la mélodie délicieuse des 21e, 22e, 23e et 24e mesures, motif répété aux 25e, 26e, 27e et 28e, plus vibrant par ses degrés conjoints montants et descendants et se terminant en mineur, qui souligne « mon cœur tantôt léger et libre de plaintes et d'angoisse ». La mélodie s'agite pour les 29e, 30e, 31e et 32e mesures; il est vrai qu'on y parle d'éclair, de peine et de joie ; agitation qu'accompagnent des accords tenus, et la pensée d'amour ainsi énervée par cela et par le « froid et par le chaud », renaît sur son dessin des mesures 9 et 10 aux 33e et 34e mesures; une autre idée survient et la cadence des 35e et 36e mesures, termine et finit la période. L'agitation qui précède fait Chérubin oser ici avouer qu' « un secret désir le pénètre pour une lointaine beauté » (charmant prétexte de déclaration) et les tons d'ut mineur et de sol mineur vont leur train dans une note répétée (do, 37, 38). Nous y voyons reparaître le dessin des mesures 13 et 14 où il dit : « à vous, je veux dire », ce qui indique bien que le dessin des 37e et 38e mesures est né de la personne à qui il s'adresse aux 13e et 14e mesures, et la mélodie sans être brutale devient plus déchaînée (mot trop fort ; qu'on l'atténue par la pensée « Chérubin » 39e, 40e, 41e, 42e, 43e et 44e mesures. Voyons le dessin de la 39e mesure qui se termine sur sol (40e) qui est repris en altération, et qui retombe sur la même note (sol). Lisons ces 7 mesures et demi, nous y découvrirons l'agitation, l'éperdu d'expression de cet amoureux transi. Ah! comme c'est bien, comme c'est admirable, comme c'est... délicieux! Le sourire de pitié en même temps que ce mot : « Ah ! le petit diable ! » nous vient. Et le langage musical continue en une agitation encore plus forte ; il tremble sur les jambes, ses doigts s'agitent, les accords

tenus finissent par être arrachés, comme aux 50e et 51e mesures, où les arpèges n'existent plus, mais bien les accords arrachés et à contre-temps (44e, 45e, 46e, 47e, 48e, 49e, 50e et 51e mesures). Nous quittons la gradation de ces mesures, gradation d'un ton ascendant à chaque reprise du dessin, nous quittons aussi les modulations qui en découlent, pour terminer dans l'épanouissement de la chute des 52e et 53e mesures, chute qui ramène le ton pour la reprise du premier motif, l'apaisement qui naît de ce que malgré tout cela « ce doux tourment lui plaît ».

La chanteuse (puisque c'est un travesti qui chante le rôle), a donc à situer ce passage comme suit. Nous savons que le fond en est l'amour de jeunesse, sensuel et irréfléchi : c'est celui d'un enfant de 15 à 16 ans que la puberté saisit et transforme, et dont l'intelligence éveillée permet qu'il s'exprime précocément. L'enfant qu'est Chérubin profite de l'invitation de chanter que lui fait sa marraine (dont il est amoureux) pour lui faire une déclaration en règle. La base de l'expression sera cette couleur claire et gracieuse, charmante et charmeresse que les enfants gâtés mettent dans leurs discours, et dont l'expression est cependant si nette. Cette petite nature recherche les caresses; sa tendresse est déjà de la volupté, mais elle est inconsciente, instinctive; la naïveté et la sincérité y brillent, mais aussi une quasi-exigence. Je vois la chanteuse dans les deux premières mesures suivre le jeu de ses doigts sur la guitare, *jouant* à l'attentif à son jeu sur l'instrument, dans sa gêne de s'adresser directement à la comtesse, mais relevant la tête dès le coulé de la troisième mesure, et le regard droit devant soi pour les mesures 5, 6, 7 et 8; elle se tourne à demi vers Rosine pour les 9e, 10e, 11e et 12e mesures, insiste sur les 9e et 10e à peu près de cette façon,





puis carrément s'adresse à sa marraine dans les mesures 13, 14, 15 et 16, mais ici, cependant, plus enm oindre insistance qu'aux mesures 17, 18, 19 et 20 qui répètent (les 17ᵉ et 18ᵉ au moins) le dessin des 5ᵉ et 6ᵉ mesures, chromatiques à part. Son regard déviera dès l'aveu de ses sentiments, mais le chant deviendra plus vibrant, à tel point que dès la 29ᵉ mesure, dès qu'apparaît « l'éclair, la peine et la joie », il s'extériorisera, mais sans éclat bien entendu : il sera plus incisif, moins coulé, plus déclamé, moins en restant dans la note enfantine, c'est-à-dire que la déclamation ne sera pas posée nette et large comme celle d'un héros, mais vibrante et superficielle comme celle d'un être inconscient, nerveux et agité. L'articulation sera des plus soignée. La chanteuse aura la voix très souple de manière à réaliser les couleurs diverses que comporte le « texte » de Mozart. Enfin, quand le « petit diable » aura vidé son cœur, quand sera né l'apaisement d'avoir osé dire que « ce tourment lui est doux » et de voir que son audace ne provoque pas les foudres de la colère de la comtesse, il reprend le motif initial plus amoureux, plus chaud, mais contenu, la chute des 64ᵉ et 65ᵉ mesures l'exige.

A noter que les différents accents, intonations, inflexions de voix, intentions, doivent briller de simplicité.

5° *La manière de Mozart.* — Mozart (1756-1791) est le représentant idéal du XVIIIᵉ siècle. Dans les « Noces » surtout et particulièrement dans cette page de Chérubin. Tout autre que lui aurait traité cette déclaration en exubérance ou en passionné profond, ou en extériorisant sa violence, ce qui aurait fait Chérubin quasi conscient et tout à fait odieux : le polisson irréfléchi serait devenu un vicieux. La manière de Mozart sauve la situation. En effet, expliquons autant que les mots le permettent sans le ton, que sa manière est le vrai et le simple, autant que le délicat, au fond de lignes courtes et de volutes qui

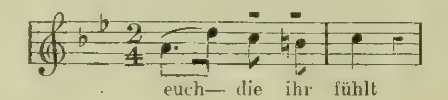
paraissent à certains de l'afféterie, et qui sont au contraire des coups de pinceau d'une rare subtilité et d'une exemplaire finesse. C'est l'incisif dans le joli et le raffiné; l'esprit, avant la passion; la juste mesure dans la langue; le dosage de l'expression dans le Vrai. Certes, je le répète, un autre aurait pu traiter Chérubin en jeune homme sentimental et voluptueux, lui donner une teinte toute de dangereuse poésie. Mozart n'adopte pas cette forme ou ronflante-romantique ou grandiloquente-voluptueuse : elle est le ciselé et non pas la grande sculpture; elle est celle du fait divers intime et non pas du drame ou de la grande comédie; elle est celle du XVIIIe, mais du XVIIIe qui pense et celle de la psychologie du papillon-Chérubin. Elle est l'élégance d'avant 89, mais qui l'annonce, dont le caractère frondeur exclut le marivaudage; elle est celle de Beaumarchais, qui dans ses mots à l'emporte-pièce et dans son observation, remue d'une pointe acérée, un côté de la société, qui le fait dans un langage poli aimable, élégant, régence, mais frondeur. Elle est la forme, mais plus volontaire et plus pensée, moins superficielle, du siècle de Boucher (1703-1770) et de Fragonard (1732-1806) : celle du siècle de la pointe vive, de la ligne nette mais harmonieuse, du dessin clair où les oppositions résident dans la mise en lumière des principaux personnages, qui se détachent tandis que le fond s'estompe, de manière que d'eux rayonne assez de clarté pour que cette estompe puisse se réaliser. Mozart est tout cela et possède tout cela. Il y ajoute un don d'observation qui en fait un profond psychologue.

En effet. J'ai dit plus haut que le fond du morceau était l' « Amour ». Nous l'y rencontrons avec ses expressions accentuées (chromatiques des 5e, 6e, 7e, 8e mesures), ses gradations, tous les détails parcourus au 4e. Mais Mozart n'a pas usé de formes larges et déclamatoires. Le « page » Chérubin reste le « page ». Il a rapproché ses modulations; son commentaire est discret, quoique incisif,

ce qui donne à cet air son allure intime. L'interprète devra donc s'efforcer, tant dans ses attitudes, ses gestes, sa mimique que dans son chant, de ne pas exagérer l'expression, et d'exprimer les sentiments de Chérubin dans une note intime, naturelle et toute de subjectivité. Il ne pourra pas *associer* le spectateur à ses sentiments, mais devra le *laisser juge* du caractère du personnage. S'il y avait à un moment, communion c'est que la chanteuse aurait dépassé l'accent voulu. Les phrases, les idées mélodiques n'ont pas le ruissellement brillant et extériorisé de la jeunesse, elles sont simples et même dans la gradation, on sent la timidité de l'inexpérience dominer.

L'interprète aura comme principal souci de créer l'atmosphère de cette page splendide. Les détails ne seront pas aussi tranchés que dans un drame lyrique. Ils seront tous, comme les idées mélodiques, les modulations, « rapprochés », c'est-à-dire que leur valeur sera intime. Aucun élan, aucune passion. Les attitudes aideront du reste à cette note hésitante ou plutôt de « mal à l'aise ». Qu'il y ait de l'énervement, soit, mais qu'il soit modéré. Que la volonté de Chérubin ne se sente que dans l'effort de dire à la comtesse qu'il est épris d'elle, mais que cette volonté disparaisse devant la gêne où la présence de celle-ci le met. Qu'on sente, tant qu'il ne s'adresse pas directement à sa marraine, que les mots qu'il prononce et la mélodie qu'il chante, en espérant que leur portée restera générale, cachent une arrière-pensée. C'est pourquoi je conseille à l'artiste de commencer ce petit chef-d'œuvre en ayant l'air, dans les premières mesures (introduction et premières mesures du chant), de ne paraître s'intéresser qu'au jeu de ses doigts sur l'instrument, et cependant faire sentir que cette attitude d'indifférence, n'est que factice. Sa voix nette se fera plus coulée dans les 3e et 4e mesures et plus insistante dans les 5e, 6e, 7e et 8e... Elle s'étalera et s'accentuera, tandis que, ayant relevé la tête, tourné à demi vers la comtesse, Chérubin chante les 9e, 10e, 11^e^

et 12e mesures. Sa jolie « frimousse » se contracte légèrement, comme pour appuyer le doute ; ceci plus enfantinement que profond. La voix, dans les mesures 13, 14, 15 et 16, se fait douce, insinuante, caressante; c'est que Chérubin s'adresse à la marraine chère, cette fois carrément, mais sans brutalité bien entendu, en douceur... en douceur. Il est si bon d'avoir une marraine comme... confidente... Ah ! ce gros poids qu'il a sur le cœur, qui provoque la « plainte chagrine » des 17e et 18e mesures et cette petite insistance des 19e et 20e, comme un éloge ; c'est qu'il fait de la Rhétorique, Chérubin ! ! Il veut flatter pour obtenir, et cette liaison qui couvre la quarte la-ré, suivie de do, si bécarre, do, nous le montre avec un peu plus d'assurance, se donnant de l'importance et affirmant : ceci chanté à peu près ainsi :



Et puis il commence, il décrit, et c'est son cœur qui, dans une mélodie exquise, avoue qu' « autrefois » il était libre et léger, et le même délice (c'est-à-dire la même idée mélodique) se répète plus accentué, comme s'il insistait, parce que toute larme et toute angoisse étaient inconnus (21e, 22e, 23e, 24e, 25e et 26e mesures), cependant le ton de regret, cet horizon sombre des mesures 27 et 28, font que le rayonnement de son visage des mesures 21 à 27, dégénère en une moue de tristesse : et la caresse de la voix se change en une plainte. C'est toujours la guitare qui accompagne. Les modulations qui suivent font le ton plus grave ; c'est que la situation musicale devient plus grave : et la chanteuse prendra un ton plus élevé pour exprimer les tribulations de son être.

Son chant deviendra plus nerveux, et les mi assez fréquents que l'on rencontre dans les mesures qui suivent

sont comme un cri d'agitation éperdue : ceci sera chanté plus nerveux encore, plus tendu.

L'artiste donnera libre cours à son énervement, mais n'oubliera pas que ce n'est que de l'agitation et non de la passion (les 52e et 53e mesures finissent sur un aveu), qu'elles n'établissent pas même un contraste entre l'apaisement qu'elles procurent et la gradation qui précède. Son ton sera aussi simple que le doute qu'une telle constatation suggère. Que la chanteuse pense à ceci : « que peuvent être tous ces sentiments si divers, où cependant la tristesse coudoie la joie, où surtout je ne suis plus maître de moi, et dont j'aime le tourment ? » Elle reprendra alors la mélodie initiale, avec un doux sourire, avec un vrai abandon, sans passion, heureuse de sentir rétabli l'équilibre de son être, allégé par l'expansion qui précède, moins timide de ce que la comtesse ne gronde pas. Le « bel canto » expressif, mais moins accentué, plus coulé que la première fois, plus contenu, plus tendre, lui laissera donner libre cours à son talent.

* * *

J'ai disséqué jusqu'ici une partie de sonate, des passages ou des phrases d'œuvres théâtrales, d'un Oratorio ; je m'efforce d'établir les considérations, autant que faire se peut, qui doivent être la base d'une interprétation. La Musique est tellement haut placée dans le domaine de l'expression, qu'aucune parole ne pourra créer l'atmosphère qu'elle fait naître. Je n'ai pu indiquer que les moyens matériels, les expliquer le plus clairement que je le pouvais, laissant au SENS ARTISTIQUE INNÉ, à la « nature » de l'interprète de s'extérioriser et de devenir ce que l'âme du compositeur fut.

Je veux terminer par l'étude d'une œuvre que je considère des plus belles parmi les plus belles : « LA PROCESSION » de César Franck.

En général, on en fait un chant religieux tant on y met d'onction et même de mysticisme. C'est une erreur profonde. Le titre prêterait à l'équivoque; mais la volonté de C. Franck est là qui nous éclaire.

Il y a deux manières de croire. Nous rencontrons la croyance mystique, qui se refuse à toute étude, à toute recherche, à toute discussion; et la croyance qui raisonne, philosophe, plus positive. Celle-ci rapporte à une idée divine toute vie et toute manifestation même matérielle, dont cette idée divine serait la source. Nous allons voir que c'est ce second type qu'il faut adopter dans l'interprétation de l'œuvre de notre illustre compatriote.

En effet :

1° En sous-titre Franck écrit « Mélodie ». Ce terme ne convient nullement à un chant mystique. L'idée de mysticisme laisse une trop grande part à l'impression religieuse plutôt qu'au sentiment.

2° La composition THÉMATIQUE de l'œuvre s'oppose à toute autre chose qu'à un développement, et celui-ci veut du raisonnement.

3° Il y a des redites qui, quoique décrites plus intimement, appartiennent à l'enthousiasme qui mêle à l'idée divine des raisons matérielles (oiseaux, fleurs). Cet enthousiasme fait même le sujet d'une gradation. Or cette gradation prouve l'extériorisation d'un sentiment. Le raisonneur peut s'extérioriser, le mystique pas, si ce n'est dans le besoin maladif de se sacrifier ; ce qui nous amène à constater que le mystique s'extériorise en puisant en *soi-même* la cause de son enthousiasme. Il diffère ainsi essentiellement du croyant. Ce n'est donc pas lui que nous renseigne Franck.

4° Les idées mélodiques sont rien moins que mystiques. Au lieu d'adopter la phrase suivie et construite mathématiquement parfaite, et soutenue, qui pourrait aider à la

chose, en rappelant le plain-chant, Franck nous livre son œuvre en style haché et sous forme de récitatif.

5° Il s'y rencontre aussi souvent l'idée de mouvement physique, que l'idée Dieu, ou l'idée de sanctification. Rien n'y rappelle la liturgie. C'est bien plutôt un spectateur qui assiste à ce défilé de la fête des Rogations, et qui joue, exprimant ses sentiments, le rôle de récitant.

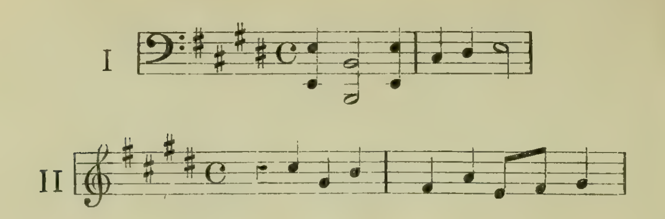
Le croyant et le catholique qu'était C. Franck a donc composé et écrit sur l'idée « Procession », un chant profane, d'une manière profane, quoiqu'il se soit inspiré du « Lauda Sion »..

Les détails de l'œuvre vont nous arrêter quelques moments :

1° Le sous-titre nous montre immédiatement la volonté du compositeur. Il veut que son œuvre soit une « *Mélodie* » Le caractère général à lui imprimer est l'allure non pas d'une esquisse imprécise et monochrome, mais une tenue chantée, calmement déclamée. Tout l'indique du reste : l'introduction qui se soude intimement au chant; les idées mélodiques, qui sont des récitatifs; une gradation momentanée, qui va jusqu'à du lyrisme enthousiaste souligné par un « forte » au chant, et se terminant par des arpèges en « fortissimo » à l'orchestre : il y a ici la liberté de sentiments assez positifs pour que la « Procession » ne soit pas chantée « religioso » ; un certain degré d'intimité s'y découvre aussi, en ce sens que Franck n'a pas visé à la « description » d'un cortège, fût-il aussi restreint que celui des Rogations, qu'il a choisi ce cortège qui se fait à l'Ascension en vue de bénir les champs et qui continue les embarvales romaines, pour la saison luxuriante de vie; qu'il n'y a aucune complication d'idées, qu'une seule préside à l'œuvre, l'idée-Dieu, représentée par l'hostie de l'ostensoir, qui bénit, et qui va donner la force et la vigueur à la terre.

Nous sommes donc bien dans le genre « Mélodie ».

2° J'ai dit que l'œuvre était basée sur le système de « Thèmes ». En effet nous rencontrons ces derniers :



3° Des accords tenus qui me font l'effet de représenter la « Sanctification ». Les premiers de ces accords sont en chromatique descendants (24e, 25e, 26e et 27e mesures). L'idée de sanctification naît ici, mais avec cette imprécision de sentiment qui provoque en nous l'incertitude ; le respect, la crainte appartiennent à cette catégorie. Les seconds accords sont plus purs (32e, 33e, 34e et 35e mesures). C'est que la représentation de Dieu s'est faite et que la pensée du récitant est désencombrée de tout ce qui n'est pas le culte. Tout l'effet de la présence de Dieu peut naître ; le croyant se laisse pénétrer tout à fait par sa religion. Ces accords reviennent plus loin (65e, 66e, 67e et 70e mesures), mais séparés par le premier thème.

Voici ce que je crois être les trois idées fondamentales de l'œuvre de Franck : j'appellerai la première l'IDÉE DIEU ; la seconde l'IDÉE DE MOUVEMENT, de progression ; la troisième l'IDÉE DE SANCTIFICATION. Les accords qui la constituent sont la sanctification pure aux mesures indiquées plus haut ; leur figure rythmique peut faire perdurer cette idée sans qu'elle soit complète ; par exemple, quand la description montre « la foule qui s'incline sous l'ostensoir mystique », quand le croyant s'adresse au soleil et dit : « Soleil, darde sur lui tes longs rayons couchants », il est certain que c'est l'idée de sanctification qui préside à ce vœu d'un esprit religieux.

Je trouve que ces interventions thématiques atteignent

ici aux plus hautes sphères du génie et du talent. Quand une idée profane se mêle à la sainteté de l'Idée Dieu, rien n'enlève cette sainteté, mais le sentiment du croyant en est un peu terni, un peu distrait plutôt.

*
* *

Voyons maintenant le développement que Franck a donné à son œuvre.

Après l'introduction, c'est l'idée première que l'on rencontre d'abord, suivie immédiatement de l'idée deuxième, ce qui nous indique que c'est « Dieu qui s'avance ». Dès que le récitant aperçoit ou entend le cortège, l'idée première est émise seule.

L'introduction est comme le prélude de l'œuvre ; prélude qui contient les diverses idées mélodiques qui serviront de thèmes, excepté cependant celle de sanctification ; celle-ci n'a de rapport direct qu'avec la puissance divine, au moment où elle opère. Elle annonce principalement l'arrivée du cortège et l'objet de ce cortège. Elle situe immédiatement le sujet : l'ostensoir mystique est en marche, et Franck l'annonce avant son apparition. Les quinze premières mesures décrivent cette marche en avant. L'homogénéité est tellement soutenue, que quand le récitant entame le chant, la mélodie découle de ce qui précède. Il s'agira donc que le chanteur suive mentalement la progression et que le début de son chant soit net et précis comme s'il continuait une idée émise antérieurement.

La 16e mesure nous donne à l'orchestre l'idée Dieu, la 17e l'achève, tandis que les 18e et 19e, 20e et 21e, 22e et 23e, la renouvellent avec, en contre-point, le dessin rappelant le sujet du mouvement.

Ces répétitions se suivent en quartes et quintes montantes, de sorte que l'idée reste soutenue pendant deux octaves complètes. Il s'agira de chanter ces 6 mesures sur 8 d'orchestre en gardant la même couleur de voix, la même

pensée, en articulant très nettement ; l'expression doit être grande et imposante, mais simple, convaincue. Le contraire serait un non-sens ; Dieu a beau « avancer par les champs, les prés, les verts taillis de hêtres », c'est toujours Dieu, maître de tout. Malgré le mouvement, Franck fait prédominer l'idée Dieu. Dès qu'une explication surgit, dès qu'il y a lieu d'exercer sur la foule son influence, les accords de sanctification en naissent. Je rappelle ce que je dis plus haut au sujet de ces accords (mesures 24, 25, 26, 27). Que la voix soit grande et l'expression déclamatoire, mais qu'il s'y mêle un peu d'onction. Sentiment naturel si l'on pense que le récitant est un croyant. Le mot onction est trop fort, qu'il donne une expression contenue ; qu'elle soit pénétrée comme étant l'aboutissant des phrases qui précèdent. Quant aux mesures 28, 29, 30 et 31, l'orchestre nous dénonce l'abandon de l'un et l'autre thème se rapportant à l'idée fondamentale. Les chromatiques ont l'air d'annoncer un sentiment très profane ; ces gammes sont comme une parenthèse personnelle du récitant ; elles donneront raison à l'enthousiasme profane de la fin. La voix et l'expression seront moins religieuses, comme si elles vivaient un prélude d'élan. Mais la voix reprendra son ampleur, son expression large, plus sanctifiée à la mesure 33 parce qu'à la 32ᵉ ont apparu les accords de la sanctification, très purs et nettement significatifs ! Ces accords remplissent les mesures 32, 33, 34, 35. La sanctification cesse ; l'idée Dieu réapparaît accompagnée d'un trémolo. Le thème du mouvement n'existe plus ; c'est que le cortège s'est arrêté. Ce trémolo est comme le frémissement d'extase de la foule qui s'incline sous l'ostensoir. L'idée Dieu est suivie (36ᵉ et 37ᵉ mesures) de l'idée troisième, qui, à proprement parler, n'adopte pas la forme thématique. Elle est construite sur des accords tenus, dans une succession harmonique des plus riches. L'idée occupe les mesures 38, 39, 40 et 41, l'idée Dieu s'y unit (42, 43) naturellement, et la résolution et la cadence

de mi majeur terminent cette extériorisation religieuse de : « Soleil, darde sur lui tes longs rayons couchants ». Le trémolo frémit encore sous l'idée Dieu, mais nous amène à l'enthousiasme profane où le récitant mêle la création (oiseaux, fleurs) à la prière des hommes. Que la voix soit ici contenue, comme l'expression, comme s'il y avait *murmure intime* entre le croyant et les autres éléments de la création, jusqu'à l'élan qui fera le dénouement profane de la fête, où tout l'enthousiasme romantique donne libre cours à la vibrante extase. Cet enthousiasme s'accentue à pleine voix (58e, 59e, 60e, 61e, 62e et 63e mesures) appuyé par des arpèges ascendants, jusqu'à l'arpège de septième de dominante. Mais, comme si le récitant se reprenait d'avoir laissé exploser ses sentiments, et que cette explosion lui paraîssait trop profane en face de sa divinité, les arpèges redescendent pour tomber sur l'accord parfait qui commence (65, 66) la succession de l'idée de sanctification suivie de l'idée Dieu (67, 68). L'idée de sanctification se poursuit (69, 70), l'idée Dieu (71) se donne à l'octave supérieure, interrompue par l'idée de sanctification (72), qui meurt pianissimo. De sorte que la fin de la mélodie sera chantée d'autant plus religieusement que l'enthousiasme aura donné à ce qui précède un cachet tout profane. Et le cortège s'éteint, n'ayant plus que la lointaine résonance du thème du mouvement.

L'interprétation sera donc nettement établie, quand j'aurai insisté sur son caractère positif, religieux mais non mystique, et que, m'inspirant de ce fond, j'aurai dit que dans l'expression :

1° L'union du chant et de l'introduction se fera d'une voix large, imposante, aidée d'une articulation incisive ;

2° Que la voix se fera un peu plus pénétrée sur « Il vient suivi du peuple » ;

3° Que dès que les idées religieuses sont supprimées, dès que le récitant s'adresse aux oiseaux, aux fleurs, l'expression perdra son cachet de religion ;

4° Que sans enthousiasme, dans une progression régulière, mais profonde et sentie jusqu'à son summum (Soleil, darde sur lui...), la voix et l'expression grandiront, l'une sonore et riche, l'autre vibrante; toutes deux extériorisées avec ampleur ;

5° Que l'expression deviendra intime, comme murmurante et que la voix se fera plus souple, plus lâchée dans la page suivante, jusqu'au moment de l'enthousiasme, ici presque déclamé, très net, très incisif, très positif, très profane ;

6° Que l'expression se fera comme repentante de cet élan, plus douce, plus monochrome, presque comme une prière, pour la fin. C'est le seul instant de religiosité complète et de culte.

J'insiste sur un détail musical. Toujours j'entends les interprètes ralentir le « a tempo » de la fin. Ils se trompent. Le cortège a repris son mouvement du début : il ne ralentit que par la suite, très peu du reste, et progressivement, l'éloignement y aidant. Il faut qu'on pense encore au cortège quand tout son s'est éteint.

*
* *

Comme CONCLUSION à ce chapitre, nous voyons que R. Wagner avait raison quand il disait qu' « INTERPRÉTER C'EST CRÉER ».

C'est créer un autre soi-même : c'est se faire tellement souple que l'individualité se fond avec celle du sujet qu'on interprète, c'est « entrer dans la peau du personnage », c'est s'extérioriser.

Un professeur du Conservatoire de Bruxelles, Mademoiselle Jeanne Tordeus me dit un jour qu'il était plus difficile d'être bon comédien que d'être bon artiste lyrique : parce que, disait-elle, « il s'agit, pour le comédien, de créer la musique de ce qu'il dit ». Je ne suis pas de son avis, parce que, s'il est difficile de créer la musique de la parole, il est plus difficile encore de rendre celle qu'a

créée un autre. Il faut beaucoup plus de souplesse à un chanteur, qu'à un comédien. Aussi est-ce inlassablement que je crierai que les études de l'artiste lyrique sont insuffisantes. Leur programme doit être revu de fond en comble, et refait. Il lui faut plus de bases, plus de connaissances. Seulement alors, quand il les possédera, il saura créer l'atmosphère d'une œuvre.

* * *

De tout ce qui précède on croirait que l'expression de l'Art lyrique est compliquée. Elle est complexe, mais non compliquée. Elle l'est seulement si, comme beaucoup l'adoptent, on la réduit à l' « effet » : l'effet sur une note, sur une période, sur un geste, etc. Ceci est du cabotinage, et celui-ci seul est compliqué. Malheureusement les plus grands artistes en ont usé. Ils ont sacrifié au public, en le flattant dans son goût des impressions ou des sensations violentes; et ils se sont éloignés du vrai et du simple.

Le *simple* est le plus complet en Art; le plus difficile, le plus rare. Notre siècle est ennemi du simple; son raffinement, uniquement sensuel, renie la santé qu'il est.

Notons, quoique cela puisse paraître étrange, que la recherche des détails n'exclut pas le simple. Une œuvre, la plus complexe, si tous ses détails courent vers un même but, doit et ne peut s'interpréter que simplement. L'œuvre se situera dans sa progression par sa logique. En toute circonstance, pour tout état d'âme, le simple est le moyen le plus sûr d'imposer, d'influencer, d'éduquer. La Pédagogie est basée sur lui : l'Art qui pourrait être considéré comme une branche de la pédagogie ne sera grand et utile que s'il est simple. L'Art lyrique, étant la mise au jour de tout ce que la vie peut nous apporter de vivace, de la réalité comme du rêve, doit en procéder plus que tout autre art.

Le simple doit être le souci de tout chanteur au point de vue philosophique et au point de vue psychologique.

Au point de vue philosophique. — Nous savons que nos sentiments et leur extériorisation procèdent de notre tempérament influençable par les éléments matériels qui nous entourent. Notre interprétation doit donc être basée sur les manifestations de la Nature, d'où vient cette expression « être naturel ». Le naturel est le simple. Car tout dans la Nature l'est. Les choses les plus complexes et qui semblent les plus compliquées forment un ensemble simple. La simplicité est l'harmonisation de tous les détails qui créent un mouvement. Toute la machine-vie est simple. Les gestes les plus éloquents sont simples, les plus émouvants aussi. N'est-ce pas le simple qui nous fait admirer dans son harmonie la Vénus de Milo, ou le Jupiter de Phidias, comme l'Athlète à la lance de Polyclète? N'est-ce pas le simple qui fait le verbe de Virgile si pur, si éternellement beau, et si expressif cependant? Homère est simple, comme toute l'Antiquité, car le simple n'exclut ni la grandeur, ni la surhumanité. Il n'exclut que l'exagération. Il nie et rejette tout ce qui n'est pas équilibré, symétrique; donc Beau. Il est le plus difficile parce qu'il exige tous les éléments qui constituent un geste, une allure, un type, et qu'il les veut harmonisés.

Son effet n'est pas toujours immédiat, ou plutôt, ne porte pas immédiatement des fruits. Cela tient, en Art en général et en Art lyrique en particulier, à la fausse exigence de la masse qui veut l'exagération des manifestations sentimentales, morales ou physiques. Une douleur criée porte immédiatement. Cependant, une expression simple en impose toujours, elle incite au respect, on écoute, on regarde, et lentement peut-être, mais sûrement, elle conquiert, ennoblit et éduque.

Au point de vue psychologique. — Regardons autour de nous. Toute érudition, dans tous les domaines, « assimplit » (qu'on excuse ce néologisme) les sentiments, la manière

de juger et les mœurs. Les savants mènent une vie simple, pensent simplement, réfléchissent simplement. S'il s'agit d'une conception plus étendue, d'une question plus profonde que celle de la vie courante, l'habitude du simple leur permet d'embrasser un grand nombre de détails et de courir à une conclusion logique immédiate. Le simple créant et nécessitant, du reste, le précis, mène au syllogisme, qui est le raisonnement le plus simple.

Son action sur autrui. N'est-ce pas le simple qui en impose? C'est lui qui fait acquérir le calme. Ces qualités doivent faire notre souci. Nous devons y atteindre. Nous ne le pouvons que par le simple.

Au point de vue physiologique. — L'exagération exige de l'hypertension. Je n'insiste pas.

Je termine en prenant dans Shakespeare les conseils que donne Hamlet aux comédiens. Ces conseils sont d'une valeur très grande et d'une éternelle actualité. (Traduction de M. Emile Montégut.)

HAMLET. — « Prononcez le discours, je vous prie..., d'une langue agile : mais si vous le mâchonnez, comme beaucoup de vos comédiens ont coutume de le faire, j'aimerais mieux que le crieur public récitât mes vers. Ayez soin aussi de ne pas trop scier l'air de votre main, comme cela; mais comportez-vous en tout avec modération; car même au milieu du torrent, de la tempête, et si je puis le dire, du tourbillon de votre passion, vous devez garder et observer une mesure qui tempère l'orage.

. . . .

« Ne soyez pas non plus trop froid, mais que votre tact vous dirige ; faites accorder l'action avec la parole, la parole avec l'action, en ayant soin seulement de faire attention à ne pas dépasser les règles de la nature; car toute exagération s'éloigne du but de l'art dramatique, lequel, depuis l'origine jusqu'à nos jours, a toujours con-

sisté à présenter pour ainsi dire le miroir à la nature, à montrer à la vertu ses propres traits, au vice sa propre image, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

. . . .

« Quant à ceux qui jouent les bouffons, qu'ils n'en disent pas plus que leurs rôles...... ».

On le voit, le grand Will voulait et ne voulait que le naturel et le simple.

Le style

On dit qu'une œuvre EST DE STYLE, quand elle consacre un genre ou une époque; qu'elle les représente, qu'on peut la codifier. C'est ainsi qu'on a le style roman, le style gothique, le style renaissance, le style Henri III, Louis XIII, Louis XIV, empire, etc.

Une œuvre A DU STYLE, quand le bon goût, l'harmonie dans les lignes, dans le dessin, président à sa construction ou son écriture, sans qu'elle soit pour cela une représentation ou un rappel historique. Aucune classification, aucune codification n'est possible.

Un peintre, un sculpteur, un architecte, s'il fait œuvre en excipant des éléments constitutifs d'une époque ou d'un genre en n'en dérogeant pas, fera œuvre DE STYLE, mais s'il invente une allure qui lui est personnelle, il fait DU STYLE, à condition que son œuvre ne choque pas la Beauté, ou l'harmonie de l'ensemble.

Nous voyons ainsi que ce qui constitue le style, c'est le caractère, la physionomie d'une époque; c'est sa personnalité; mais au fond il est surtout l'expression d'une IDÉE, sa représentation. Nous pouvons élargir le sens du mot et dire que si le style est le cachet d'une époque dans la représentation de son idée essentielle, de sa « personnalité », il peut être la physionomie d'une œuvre, le reflet d'une volonté particulière. Cela se rencontre principalement en musique. Ce qui nous amène à conclure qu'ÊTRE DE STYLE est, pour une œuvre, son expression objective, tandis qu'AVOIR DU STYLE en est l'expression subjective.

Quand il s'agit du chanteur, c'est cette objectivité qui doit être son souci constant et celui qui méritera à juste

titre l'appellation d'ÊTRE DE STYLE, sera aussi sublime que nos plus sublimes compositeurs.

Malheureusement l'interprète se contente surtout d'une *traduction*. Non seulement il ne pénètre pas l'idée fondamentale qui préside chez le compositeur à l'éclosion d'un sujet et à son expression, mais il se contente de sa propre imagination et invente d'après son tempérament des expressions parfois diamétralement opposées à celles de l'œuvre. On pourra en dire, s'il a du goût, s'il a une élocution chatoyante, une présentation agréable, qu'il a du style, mais il ne sera pas la représentation de l'Idée du compositeur dans sa forme, il ne sera pas un chanteur de style.

La confusion des deux expressions est générale. On admet que le chanteur se compose une allure, ou qu'il invente une manière de chanter. Il ne fait en l'occurrence que du son et excipe d'une autorité personnelle. Il peut y avoir ainsi « barbarisme » de langage et « anachronisme » d'interprétation. C'est ceci qui fera l'expression déclamatoire d'un Haendel pareille à l'expression déclamatoire d'un Gluck : l'intimité d'un Schumann pas plus respectée que la popularité d'un Brahms, d'un Schubert ou d'un Gabriel Fauré ; la distinction d'un Vincent d'Indy, mêlée au terre-à-terre réaliste d'un Léocavallo ou d'un Mascagni ; toute l'âpreté ou tout le rêve d'un Bruneau confondus avec l'impalpable d'un De Bussy ; la mélancolie d'un Rimsky-Korsakoff assimilée à celle d'un Glenka ; toute la fantaisie poétique d'un Chopin confondue avec la fantaisie exubérante d'un Liszt ; et, qui plus mal est encore, les phrases d'envergure qu'on rencontre chez le fantaisiste Liszt, avoir la même allure que celles du profond Haendel ; je l'ai entendu.

Ce que l'on admire chez un chanteur, et ce qui me fait un incontestable plaisir, c'est son articulation, la sonorité de sa voix, sa facilité de chanter, son assurance et sa con-

fiance en soi. Mais ce que je condamne, c'est sa personnalité invariable : son absence de souplesse intellectuelle. Ces qualités sont d'un grand apport, mais n'ont avec le style d'un compositeur aucune parenté. L'objectivité qu'il faut pour son respect manque, et par le fait, le vrai et l'exact.

*
* *

Qu'est le STYLE ? Le style est la manière personnelle, la forme particulière d'exprimer sa pensée.

Buffon dit : « Le style est l'homme même ». Il a parfaitement raison.

Les idées constituent le fond d'une œuvre. La façon de les concevoir, la manière de les exprimer, donc leur extériorisation, le style en l'occurrence, découvrent et le degré de sensibilité d'un compositeur et parfois celui de sa volonté ; en tous cas toujours celui de ses tendances, de son tempérament. Je dis de sa volonté aussi, parce que l'harmonisation et le commentaire orchestral, qui dépendent de la volonté, aident au caractère du style. Cela permet d'établir la distinction entre les divers auteurs, et surtout celle qui existe entre deux compositeurs qui ont traité le même sujet. Nous situons ainsi selon leur couleur de style, des descriptions (psychologiques ou physiques) différentes du tout au tout pour une même idée. J'ai parlé déjà des trois Faust. Nous avons aussi Piccinni et Gluck, Haendel et Gluck, qui écrivent sur Armide de la musique essentiellement différente ; Schubert et Loewe furent inspirés par le « Roi des Aulnes » de Gœthe. Ces deux compositeurs étaient contemporains. Wagner estime l'œuvre de Loewe plus artistique, plus homogène ; je trouve celle de Schubert plus frémissante. En littérature nous avons le Bajazet de Corneille et celui de Racine.

Du Style est né le *genre*. On l'établit sur l'accumulation de documents constitués par des formules répétées chez

les divers compositeurs ; tels le genre classique, le genre vériste, etc. Il réside, de ce fait, dans une facture généralisée. Les règles de base de cette facture influent sur la forme immédiate ; le genre en naquit.

En musique le genre possède plus de latitude qu'en d'autres arts ; il a toujours plus de liberté personnelle. Ses combinaisons de sons et d'harmonies étant plus incisives et plus indéfinies, ses moyens d'expression restent plus nombreux, plus variés, plus subtils. De ce fait, la musique n'établit pas, ne définit pas une époque. Ainsi : Bach et Haendel sont contemporains, et dissemblables à un degré majeur.

Nous savons qu'à une certaine époque les compositeurs s'appuyaient sur l'observance de règles d'harmonie ou de composition ; qu'à une autre époque ces règles avaient évolué ; qu'à une troisième la composition tendait à abandonner le factice pour le réel, et le convenu pour la vie ; qu'enfin c'est le contraire, et que l'irréel et le vague ont succédé à la philosophie matérialiste et claire. Mais le style à ces époques reste particulier à chaque individu ; de sorte que l'Armide de Lulli (1686, un an avant sa mort) et celle de Gluck (1777) ou le Rinaldo de Haendel (1711 remanié en 1731) gardent bien la couleur essentielle de chaque compositeur. Mozart (1756-1791) a beau être contemporain de Gluck (1714-1787), de Beethoven (1770-1827), de Haydn (1732-1809), de Philidor (1726-1795), de Piccinni (1728-1800), les « Noces de Figaro », « Iphigénie en Tauride ou en Aulide » « Fidelio », les « Saisons » ou la « Création », « Ernelinde », « Pénélope » sont tellement distants l'un de l'autre, qu'aucune époque n'est définissable, qu'aucune Ecole même ne peut être établie ; ce qui n'empêche pas le genre classique d'être reconnaissable.

En littérature mieux qu'en musique on peut codifier les genres, malgré la particularité des styles. Les classiques forment une classe reconnaissable, étiquettable, aux affi-

nités d'individus entre eux, moins nettement différentielles ; l'atmosphère d'idées, de mouvement, sont les mêmes ; les Parnassiens, les Romantiques aussi. En musique les Classiques et les Romantiques existent, mais il y a moins de distance entre un Corneille et un Racine, qu'entre un Bach et un Haendel ; entre un Vigny et un Musset, qu'entre un Weber et un Rossini, tant la personnalité du style distance les musiciens entre eux. Cela tient à ce que la littérature ne possède pas les combinaisons multiples de l'expression musicale. Il en est de même pour l'architecture ou le dessin ou la peinture, pour lesquels le style peut être l'expression d'une époque. Malgré la personnalité existante, le genre ne laisse pas l'individualité s'exprimer aussi complètement qu'en musique.

L'architecture et la peinture ont aidé à classer des temps et à dénommer une époque, comme je le dis plus haut. Ceci ne fut vrai pour la musique qu'au moyen âge, où l'idée était réduite à s'exprimer au moyen d'instruments peu nombreux et d'essence pareille : la vielle, les harpes à 11 et 13 cordes (xme siècle), le psaltérion, la viole, le luth etc. Elle avait alors une couleur uniforme du manque de développement de l'harmonie, impossible sur des instruments aussi restreints. Dès que ceux-ci se développèrent, l'essor fut pris, la personnalité se développa avec l'amplitude que prit la composition, et, au lieu que la musique ait le style d'une époque, nous constatons que chaque compositeur a le sien. C'est à partir de ce moment qu'on peut dire qu'en musique le « style est l'homme même ».

Cela dit et examinant de plus près ce qu'il est, nous constatons qu'il réside dans la PHRASE mélodique essentiellement, et que ce n'est que subsidiairement qu'il existe dans le commentaire orchestral. Cela est aisé à comprendre. La phrase est le reflet de la mentalité, de la sensibilité du compositeur, de sa subjectivité. Le commentaire, tout en possédant ces trois qualités, procède surtout de sa réflexion. C'est ce qui fait que je nie un style essentiel

à R. Strauss, ne lui reconnaissant pas le don de la phrase.

Certains compositeurs adoptent certaines formes particulières qui ordonnent leur style. Tel, par exemple, M. Vincent d'Indy dans « Fervaal » où les syncopes succèdent aux syncopes assez généralement ; ceci n'est pas une critique, car leur fréquence ne peut cependant pas être taxée d'abusive ; elle ne heurte pas, et le tout s'écoule harmonieusement.

*
* *

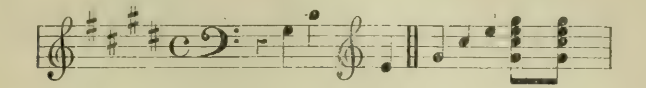
Je dis à plusieurs reprises dans ce travail : « les intervalles sont rapprochés, ou non ». En effet chez certains compositeurs nous ne rencontrons que des successions d'intervalles de quinte, de septième, même d'octave et au delà ; à peine, de temps en temps, des mouvements conjoints. Le style en est décousu ou bien exagéré ; la clarté manque, le « verbiage » prend possession de l'œuvre ou bien l'expression dépasse la pensée et donne parfois une allure de grandiloquence à un sujet intime.

Il se peut qu'une phrase débute par un intervalle assez étendu (quarte, quinte, sixte, etc.), mais le style, s'il est profond, n'en sera pas choquant, parce que le restant de la phrase évoluera dans cet intervalle, et les combinaisons suivantes feront corps dans leur ensemble avec lui. Tel le « preislied » de Walther des « Maîtres chanteurs », « l'Aube vermeille ». Chaque note y est la cousine germaine de celle qui précède ; elles sont toutes enfants d'une même famille, à tel point que les modulations ne changent rien à l'essence de la phrase.
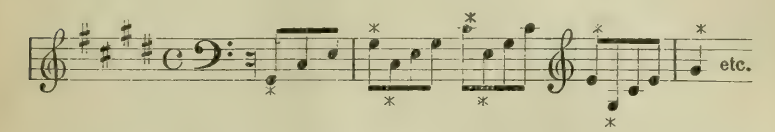
Ces intervalles rapprochés donnent une expression de claire simplicité. C'est la manière d'écrire la plus belle et la plus profonde.

Il semble logique de croire qu'en général les mouvements d'extériorisation et d'enthousiasme, dénient le système des intervalles rapprochés. Cela est un peu vrai.

Il est cependant des exemples où les notes constituant un intervalle assez grand, sont unies par d'autres notes qui en sont le remplissage. Ainsi Beethoven dans le « presto agitato » de l'op. 27, n° 2, en ut dièze mineur, écrit cet arpège principal :



dont la progression se fait à l'octave :



(Je marque ces notes d'une croix). Ces arpèges à l'octave ont une allure « en dehors », mais détachée. Aussi Bethoeven a-t-il inventé ces octaves elles-mêmes en arpèges, de sorte que grâce à ces intervalles rapprochés, il rassemble tous les éléments constitutifs de l'octave, et, par le dessin de tierce et quarte, il nous fait vivre dans une atmosphère double d'arpèges. Un immense bruissement de vie, d'envolée, en naît, dans un style d'une grandeur et d'une ampleur remarquable.

Maurice Kufferath dans son étude sur « Parsifal » dit que Wagner « voulait élaguer encore certaines modulations, certains intervalles qui n'étaient pas dans cette note » (la note naïve de sainteté), c'est-à-dire dans le style que réclame l'Idée Parsifal.

Une remarque : tout cela, en prouvant que l'espèce d'intervalle contribue au style, démontre que le style, tout en restant la personnalité, l'originalité d'un individu, peut s'assouplir de façon que cette personnalité, sans être anéantie dans ses formules essentielles, se façonne à l'Idée qui préside à l'élaboration de l'œuvre.

De cette personnalité du style, découle la différencia-

tion de l'Italie, de la France ou de la Belgique, de l'Allemagne, de la Scandinavie ou de la Russie, et, parmi les compositeur d'un même pays, tel ou tel. On le reconnaît chez les musiciens comme chez les peintres. Bach, Beethoven, Wagner, Fauré, d'Indy, Gluck, sont aussi reconnaissables qu'un Rubens d'un Van Dyck, qu'un Raphaël d'un Michel-Ange.

La personnalité étant tributaire de la complexion, de la nature, du tempérament si l'on veut, on comprend, à regarder, par exemple, Victor Hugo, que le vaste front, portail du temple où naquirent l'Homme qui rit, les Travailleurs de la mer, les Egouts de Paris, Paris à vol d'oiseau, la Légende des siècles, se parallélise avec la profondeur du regard du Beethoven qui fit la Patorale et la Neuvième.

Mais arrêtons ici nos remarqnes philosophiques et concluons par ce mot qu'un interprète ne sera digne de ce nom que s'il parvient à chanter dans sa note, dans sa personnalité, dans son style, l'œuvre qu'il chante, comme un Mounet-Sully différenciait le Corneille du Racine.

*
* *

Nous jetterons un rapide coup d'œil sur quelques auteurs appartenant à des ordres différents.

Parmi les CLASSIQUES, nous devrions les citer à peu près tous comme exemples admirables. S'ils observaient scrupuleusement les règles de l'harmonie et surtout de la composition (d'où vient leur nom de Classiques), leur style les différencie cependant ; et celui de Bach n'est pas celui de Gluck.

Pour interpréter Bach il faut l'incisif du verbe (si je puis dire) ; que ce soit dans des mouvements tragiques ou dans des situations spirituelles, la phrase est nette, même si elle est soutenue, comme burinée dans l'airain.

Beethoven réclame toute l'ampleur et tout le contenu de la saine puissance ; il est tellement noble, tellement

humain, que son expression réside en elle-même et qu'on n'a qu'à s'efforcer de s'élever par le soutenu de la voix, l'ampleur du son, la pureté du style, la ponctuation du phrasé, mais en respectant l'atmosphère générale, pour espérer atteindre la vérité qu'il exprime avec tant de majesté.

Haendel est la vigueur ou la grâce (mais surtout la vigueur) personnifiées. Ses récits sont magistraux, ses phrases d'une mélodie déclamatoire surprenante. J'ai déjà dit que Beethoven l'appelait le premier musicien du monde. Il est moins contenu, plus âpre parfois, moins profond, moins intime et plus déclamatoire que le géant de Bonn.

Pour Mozart, je me suis assez expliqué dans l'étude de l'air des « Noces de Figaro ».

Les trois grands tragiques ou dramatiques que je viens de citer, se distinguent de Gluck en ce sens que leur style, leur facture imprime plus d'homogénéité à une œuvre. Gluck chante immensément, en phrases larges aux lignes dont la courbe au lieu d'avoir la précision d'un Haendel, ondulent et « coulent » tout en étant dramatiques. J'aimerais beaucoup établir un parallèle entre la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle et Haendel et Bach, et le drame plus humain d'Euripide et Gluck.

D'avoir cité Gluck et Haendel ici, on arrive fatalement à comparer l'Oratorio et le drame lyrique.

Le *Drame lyrique* est né, avec Eschyle, Sophocle et Euripide, surtout Eschyle et Euripide qui accordaient à l'élément musical une importance de beaucoup plus grande que Sophocle. Il subit ensuite un arrêt. De combien de siècles? Il serait difficile de préciser. Pour le moment son représentant le plus parfait est R. Wagner.

Rien de ce qu'a fait Gluck n'entre dans l'ACTION du Drame lyrique. Si le divin compositeur des Iphigénies, d'Armide et d'Orphée transforma l'Opéra, c'est que celui-ci

n'était que le factice et le faux. Il fit revivre autant que faire se pouvait à ce moment, l'action dramatique, mais ce ne fut que par parties, par « tranches »; l'action générale, comme le Drame lyrique l'exige, ne fut pas réalisée.

Il ne m'est pas donné d'établir par des recherches personnelles, assez complètes, le rôle que jouèrent au XVIe siècle certains compositeurs florentins dans la rénovation du Drame lyrique ; rénovation appuyée sur la musique grecque de l'Antiquité. Je me fais ici l'écho d'études qui me paraissent assez sincères pour considérer leur documentation comme sérieuse. Le XVIIe siècle avait Donius, Vincenzo Galiléi (père de l'illustre Galilée), Jacopo Péri, le poète Rinuccini. Ces musiciens, ce poète et ce mécène préparèrent de loin l'œuvre de Gluck. Piccinni, dont on voulut imposer la facture et qu'on opposa à Gluck rechercha avant tout de plaire à l'oreille ; il s'attardait au charme, à la caresse musicale ; il ne réalisa pas non plus le Drame lyrique. Grâce aux prédécesseurs dont je parle plus haut, Gluck éleva son inspiration jusqu'à l'Expression. Il continua, il développa, il étendit ce que l'Italie avait élaboré avec Péri et ce que Monteverde abîma si malencontreusement, ce que Lulli et Rameau avaient tenté de rétablir. Gluck est un sublime continuateur.

La formule de Wagner est la plus parfaite. Il invente le « Leit-motif. » On l'en critiqua et De Bussy assez irrévérencieusement en appela la Tétralogie le « Bottin des dieux ». La répétition d'un motif n'entrave en rien l'action, au contraire, elle l'entretient dans son idée principale. On rencontre en effet le Leit-motif (motif conducteur) à l'orchestre. Il explique l'idée que suggère le personnage ou le sentiment ou l'impression reçue par lui antérieurement ou qui en émane. La longueur de la réminiscence, tout autant que sa couleur harmonique sont inspirées par le sentiment du moment et son importance. De sorte que ces thèmes sont comme l'apparition d'une situation médiate dans une situation immédiate et qui sont en

rapport intime. De là une cohésion d'épisodes, un développement homogène, une psychologie et une portée morale extraordinaires. Quel tout sublime ne forment pas ainsi la parole-drame et la symphonie-musique? et de quelle valeur psychologique sont, à côté des monuments wagnériens, les productions impressionnistes modernes ou les élucubrations d'un Meyerbeer, d'un Donizetti et *tutti quanti ?*

Quant à l'Oratorio, j'en ai dit dans le paragraphe des nuances qu'il était d'une expression plus intime que le drame lyrique. Le sujet choisi en est presque toujours sacré, ou, pour le moins, pris dans les légendes sacrées ou l'ancien testament : l'allure en est indiquée par ce seul aperçu : qu'appartenant à cet ordre d'idées, l'expression ne pourra avoir libre cours comme dans le drame et que ce qui peut être extériorisé dans l'un réclame ici le contenu, comme ce qui doit être déclamé doit être ici soutenu. L'Oratorio n'admet pas l'extériorisation de la scène, il ne VIT pas l'épisode, il n'a pas de portée psychologique. Le Drame lyrique, au contraire, est la représentation de la vie dans ce qu'elle a de mouvements moraux ou physiques. Ce qu'un cœur peut souffrir, ce qu'un être peut avoir de joie, de colère, d'espoir, de désillusion, d'amour ou de haine sont l'apanage du drame dans la représentation du sentiment même au moment où il naît. L'expression en est plus extériorisée, et les contrastes, les oppositions, plus majeures que dans l'Oratorio. Certains passages réclament une expression de « fresque » dans l'Oratorio : *jamais* elle ne sera de mise dans le drame. L'Oratorio est extra-humain comme représentation ; le drame est l'expression de mouvement, et le Vrai dans l'un sera plus incisif que dans l'autre, parce que dans l'Oratorio, les faits se racontent plus souvent qu'ils ne se vivent.

De ce mouvement, de cette vie, je conclus que le Drame lyrique est la réalisation la plus complète d'Art. La

parole, le chant, le geste, l'allure, la mimique, la musique, l'histoire, l'histoire du costume... tout y est exigé. La déclamation surtout sera la pierre de touche de l'artiste. C'est dans le drame que l'artiste doué sera susceptible d'atteindre le sommet le plus haut de l'Art en « *parlant son chant* » dans toutes ses variétés d'accents, d'intonations, d'inflexions, de phrasé, de coulé, de mordant, etc., etc.

Un genre qui tient des deux mouvements moraux est la MÉLODIE.

Je comprends par ce terme général, toute œuvre qui n'excipe pas uniquement ou du drame ou de l'oratorio, mais possède de l'un l'expression intime et de l'autre le mouvement déclamé, et qui constitue par elle-même un tout bien défini.

Nous avons la mélodie esquisse dramatique comme l'esquisse sentimentale ou descriptive, mais la forme la plus nette du genre « mélodie » pour son intimité est le LIED.

Le LIED est une composition musicale des plus délicates à chanter. Son expression, quoique très précise, doit procéder d'une simplicité, d'une discrétion qui ne tolère même pas qu'on puisse penser au drame, encore moins à l'emphase. Tout est subtil, mais, prenons garde, pas vague ; sentimental, mais pas sensuel ou larmoyant; amoureux parfois, mais rarement passionné et jamais lubrique. Il est avant tout intime, très intime.

Deux pays le représentent : la France et l'Allemagne.

Dans l'un comme dans l'autre, le fond en est sentimental. En France il sera sentimental déçu ou blasé : en Allemagne sentimental un peu, si pas tout à fait, triste. Les sujets de ces « lieder » auront la native distinction et l'allure subtile et délurée de l'esprit français ou le mordant

(1) Un des plus beaux exemples en est le « Chant d'Amour » de M. Léon Dubois.

du « populo ». En Allemagne ils auront la profondeur calme et l'esprit pondéré de la bourgeoisie.

En attendant, quelle est la forme la plus rationnelle? Doit-elle être plus l'une que l'autre? Je ne conclus pas, parce que je crois qu'il n'est pas possible de conclure. Pour ma part je me laisse séduire et parfois éblouir par l'une tandis que l'autre me « prend ». J'aurai un plus grand apaisement dans « Les Strophes saphiques » ou « D'amours éternelles » ou « La Nuit de Mai », de Brahms que dans « Mandoline ou les chansons à Bilitis » de De Bussy, à cause de la tenue plus homogène de ces poèmes musicaux, à cause de leur intimité plus profonde, de leur ligne à la courbe plus harmonieuse. Mais je serai plus « secoué » par l'extériorisation de « Phidylé » de « Du Parc » par le « Lied maritime » de Vincent d'Indy, que par « Sérénade » de Strauss ou celle même de Schubert.

L'Allemagne possède Schubert, Schumann, Loewe, Brahms et quelques autres. Ces quatre en sont les principaux. Les deux premiers en sont les représentants magnifiques : Brahms plus savant et plus éclectique.

Pour Schumann (1810-1856) une accolade peut rassembler ces trois mots : Douleur, sensibilité ingénue, SUBJECTIVITÉ. Et cependant son intimité nous conduit souvent jusqu'au lyrisme. Il n'a qu'un but : écrire simplement ce que son âme d'une sensibilité extrême lui inspire. Toute la pureté, toute la détresse morale que l'on découvre parfois chez lui, toute la fantaisie, toute la netteté de phrase de son romantisme à la Byron, se résolvent dans sa phrase, courte parfois, aux développements restreints, mais cependant d'une rayonnante et claire poésie.

Schubert (1797-1828) est plus extériorisant, dans un romantisme plus large, plus mouvementé, plus descriptif, plus OBJECTIF, plus théâtral. Il est plus profond, plus tragique aussi. Sans être l'antithèse de Schumann, il offre

avec lui des oppositions et même des contrastes très grands. Schumann est un ÉGOTISTE, Schubert un OBSERVATEUR. Schumann parle plus, Schubert déclame.

Loewe est moins réputé que les trois autres compositeurs de « lied », cependant il mérite l'attention.

Brahms (1853-1897) est peut-être en Allemagne le continuateur de la formule Beethovienne, tant son style est pur et large et sa facture sincère. Ses « lieder » ont, quoique d'une richesse d'inspiration, d'une noblesse et d'une clarté de style remarquables, un cachet de popularité qu'il convient de ne pas perdre de vue, malgré leur distinction.

Quant à la France elle a, en plus de ceux cités plus haut, surtout Gabriel Fauré. Sa musique est le reflet de son visage. Toute la bonté et la profonde rêverie y brillent ; le charme et la grâce de son langage de douceur et de poésie y ondoient ; le rêve et le mystère de ses yeux y vivent. Je l'ai approché il y a quelques années ; j'ai le souvenir intense de l'homme qui écrivit « Les Berceaux », « La Rose d'Ispahan », « Le Secret », « En sourdine », « C'est l'extase », etc. Sa « Chanson d'Eve » a une forme qui n'est pas celle que j'aime. En tous cas, toute la France à l'idée claire, joyeuse, pure, sincère, lumineuse, chantante, vit dans ses « lieder ». Car Fauré est bien le compositeur rêvé du « lied », malgré son adaptation à une forme raffinée parfois, mais toujours remarquablement pure.

Je n'ai parlé que des principaux écrivains de « lied ». Je n'oublie pas que la France a ses Chansons ; que Berlioz, Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Guy Ropartz, A. Georges, Reynaldo Hahn et bien d'autres se sont essayés dans le « lied ». Les uns y sont à leur aise et firent de très belles compositions, mais aucun n'a atteint la formule exacte que Fauré a atteinte.

Je ne peux pousser plus loin ici la philosophie du style, on le comprendra. Il suffit que l'on sache que l'on se

trompe souvent quand on affirme qu'un interprète est « un chanteur de grand style ». Il faut que l'on se rende compte que quand on dit qu'il a du style on ne lui fait pas l'éloge qu'on devrait pouvoir lui faire. Il méritera le titre de beau chanteur si la forme personnelle au compositeur reste entière, s'il possède l'éclectisme nécessaire pour en être *le reflet*.

CONCLUSION

Je ne peux, comme conclusion, que synthétiser ce que je dis au cours de ce travail : Il faut à l'artiste plus de conviction, il faut qu'il s'instruise et se documente ; il faut plus de positivisme dans son interprétation ; il faut que ses études soient plus étendues, plus éclectiques ; il faut surtout, et ce qui précède en sera le moyen, qu'il exclue de son domaine les « profanes » qui prétendent à le juger.

J'ai parlé selon mon cœur et ma conscience : et ma seule ambition est d'avoir semé quelques idées que d'autres plus savants que moi feront germer

Il me suffit d'avoir droit à l'espoir d'être utile.

RAOUL-JULES ACHTEN
1917-1919

TABLE DES MATIÈRES